شِعْرُ المعَرِّيّ
مِنْ منظُور القراءة والتأويل

أطرُوحَة تَقَدّمَ بهَا

رمضان محمود كريم البالاني

إلى مَجلِس كُلّيةِ التَربيَة – ابن رُشد - جَامِعَة بغداد
وَهَي جُزءٌ مِن مُتَطلبَاتِ نَيل دَرَجَة دكتوراه فلسَفة
في اللّغَةِ العَربيَّة / أدب

بإشراف

الأستاذ الدكتور عباس مصطفى الصالحي

١٤٢٣هـ ٢٠٠٢م

المحتويات

بسم الله الرحمن الرحيم

استأْثَرَ مَنْظورُ القراءةِ والتأويلِ – وهو من الإنجازات النقديّةِ المُهّمة مَا بَعْدَ البنيَويّةِ - بالنصيب الأَوفر بَيْنَ اهتماماتِ الدرسِ النقديِّ المُعَاصِرِ عِندَ الغربيين ، الأمر الّذي حَفَّزنِي عَلى دراسَة شعرِ المعرّيِّ مِــنْ خــلالِ الإفــادةِ مِــنْ آليّاتــهِ وإجراءاتِهِ، وَلاَ سيَّمَا سِتْرَاتِيجيّاتِ (بلُوم) ، فقَد كَانَ لَهَا حُضُورٌ وَافِرٌ في مَوْضوعِ الدّراسَةِ ، لأنّها تَبْحثُ في مَجَالِ تطور النصوص الإبداعية الأَدبيّةِ ، وَهِيَ تَــسْتَنِدُ إلى نَظَريّةِ (القَلَقِ مِنَ التَأَثُّرِ) التي تُقَدِّمُ نِسَبا تَعْدِيلِيّةً تتمثل في ســت ســتْرَاتجيّاتٍ ضمن ثلاثِ حَرَكَاتٍ يُسِيءُ بِهَا الخَلَفُ (الشاعُر المتأخرُ) قِرَاءةَ / تأويلَ (تَقْــديرِ السّلَفِ/ الشّاعرِ السّابِقِ) .

وَيَسْعَى الدّرسُ النَقْدّيُّ في نَظَرِيّةِ (القَلَقِ مِنَ التَأَثّرِ) إلى كَشْفِ جَماليّةِ الأَثَرِ الأَدَبيِّ مِنْ خِلالِ تَقْويمِ العِلاَقَاتِ التي تَرْبُطُهُ بالنصوصِ السّابقةِ ، وَبَيَــانِ رؤيَــةِ الشاعِرِ وعُمقها وأصَالتها ، وَعَلى الرغمِ مِنْ أهميّةِ هَذهِ النَظَريةِ واهتمامِ الدارسينَ بِهَا لَمْ نَجِدْ لِتَطْبيقَاتِها في مَيْدانِ دراسَةِ الشعرِ العربيِّ أَيّةَ دراسةٍ أَو بحثــاً ســوى بحث د. حسين حمزة الجبوري المَوْسُوم بـــ((قَلَقِ التأثيرِ عِند الشعراء المحــدثين في العراق)) .

أمّا مَوضُوعُ هَذهِ الأُطْرُوحةِ فيتناولُ شِعْرَ المعرّيِّ الّذي تَكْتَسِبُ الكِتَابَةُ عَنْه أهميّةً متميزةً لكونها تَبْتَغي الإمْسَاكَ بِعَالَمِ شَاعِرٍ عَبْقَريٍّ مُتَفَرِّدٍ في الاتجاهِ الفنــيِّ الّذي تَبَنّاه طِوَالَ مَسيرَتِه الشّعريَّةِ ، فَعَالمُ المَعَرّيِّ لَهُ خُصُوصيّاتُهُ عَلــى مُــسْتَوَى الأدَواتِ الفَنيّةِ والجَمَاليّةِ ، وكَذَلِكَ عَلى مُسْتَوى الموقفِ الاجتماعيِّ والإنسَانيّ ؛ لذا حَظِي نِتَاجُهُ الأَدَبيُّ بِأكْثَرَ مِنْ أَرْبَعْمِئَة درَاسَةٍ وبَحْثٍ وَإشَارَةٍ ، واسْــتغْرَقَ جهُــودَ عَدَدٍ كَبيرٍ مِنَ الباحثين ، وَكأنَّ المعَرّيّ يَسْتَشرِف المُسْتَقبلَ حِينَمَا قَالَ :

يُكرِّرُنــــي ليَفْهَمنــــي رِجَــــالٌ … كَمَــا كَــرَّرتَ مَعْنــىً مُــسْتَعَادا [١]

---

[١] سقط الزند ، أبو العلاء المعري ، دار بيروت ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٥٧: ١٩٨.

وَلا يُمكِنُ لأَيِّ نِتَاجٍ أَدَبي استقطاب هَذَا الكَم مِنْ الدراساتِ لَو لَمْ يَكُنْ مِـــنَ النصُوصِ الخَالدةِ ، فَالآثَارُ الأَدبيّةُ التي تَستَمِرُ وَتخلدُ إنّما تَستَمِرُّ وَتخلدُ لأنّها تَظَلُّ قَادِرَةً على تَحريكِ السّوَاكِنِ ، وَعَلى إحداثِ ردودِ فِعْلٍ ، وَعَلى اقْتراحِ التَأويلِ [1].

وَقَدْ حَاولْنا الإِفَادَةَ مِنَ الدّراساتِ السّابِقَةِ بوَصْفِهَا نُصوصاً مُحَاوِرَةً أَسْهَمَتْ في إضاءةِ جَوانبَ مُهِمَةٍ في اسْتِكْنَاهِ نصوصِ المعرِّيّ الإِبْداعيّـــةِ ، كَمَـــا حَاوَلْنَـــا الإِفادةَ مِنْهَا وَتَخطّيها في الوقتِ نَفْسهِ مِنْ خلالِ تَبني مَنْهَجيّةٍ نَصيّة .

ولَمْ تَشَأ هَذِهِ الأُطروحةُ الخوضَ في التَّنْظيرِ للقراءةِ والتأويلِ تَجَنُّباً للتكرَارِ ، وَقَدْ أفاضَ الدّارِسون بالتّنظيرِ لَهَا في دِرَاسات ورسائل وأَطاريحَ جامعيّة عِدّة [2]، بَيْدَ أَنّنَا وَقَفْنَا عِنْدَ نَظَرِيّةِ القَلَقِ مِنَ التَأَثّرِ لِجدّتِها ، لذا آثرنا أن نمهد لدراستِنَا .

فجَاءَ التمهيدُ متحدثاً عَن نَظريّةِ (القَلَقِ مِنَ التأثرِ) محـــاولاً تأصـــيل هـــذهِ النظريّة مِنْ خلال المفاهيمِ الّتي وَرَدَتْ عِنْدَ النقّادِ العرب القّدمَاء كـــابن طباطبـــا والجرجانيّ وابن الأثير ، كما أنه بيّن ستراتيجياته وإجراءاتـــه عنـــد المحـــدثين الغربيين .

ثمَّ تَنَاولَ الفَصْلُ الأوّلُ مَرْحَلَةَ التجربة والاختبار في شِعرِ المَعَـــرِّيّ وَقَـــدْ اخْتَصَّ بِدّراسَةِ باكورة نِتَاجِهِ الشّعريّ المتمثلِ بِمُعْظَمِ نُصُوصِ (سَقْطِ الزّندِ) ، في

---

(١) ينظر : من قراءة (النشأة) إلى قراءة (التقبل) ، حسين الواد ، مجلة فـصول ، القـاهرة ، ١٩٨٤، مج٥ ، ع١ : ١١٥ .

(٢) نذكر على سبيل المثال :

- إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، نصر حامد أبو زيد ، المركز الثقـافي العربـي ، الدار البيضاء ، ١٩٩٦م ، ط٤ .
- الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ناظم عـودة خـضر ، دار الـشروق ، عمـان ، ١٩٩٧ ، ط١ .
- التأويل وقراءة النص في دراسات الإعجاز القرآنـي ، سـرحان جفـات سـلمان ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب – جامعة بغداد ، ١٩٩٩ .
- التأويل في النقد العربي خلال القرنين الرابع والخامس للهجرة مفاهيمه وإجراءاته في ضوء النقد المعاصر ، مشحن حردان مظلوم الدليمي ، أطروحـة دكتـوراه ، كليـة الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٩٩ م .

حين دَرَسَ الفصلُ الثانيّ مَرْحَلَةَ التّفكيرِ بالعُزلةِ حتى اتخاذِ القرارِ بِـــشَأنِها ، أَمـــا مَرْحَلةُ العُزْلَةِ فَقَدْ جَاءَ الحَديثُ عَنْهَا في الفصلِ الثالـــثِ الـــذي اخـــتَصَّ بِـــشعرِ اللزومياتِ ، وأَنْهينا الأطروحة بخَاتمةٍ سَجّلنَا فِيها أَبرزَ ما توصلت إليهِ مِنْ نَتَائجَ .

إنّني وَقَدْ أنجزتُ بحثيَ هَذَا بعون منَ الله تعالى وَتَوفيقِهِ لا بدّ لـــي مِـــن أَنْ أُقدّمَ آياتِ الإمتنانِ إلى الأستاذ الدكتور عباس الصالحي لِمَا قَدّمَهُ لِي من مُلاحظاتٍ قيّمةٍ أَضاءَت جوانب الأطروحة فَضْلاً عِن صَبَرِهِ الطويلِ مَعِي وثِقَتِهِ العاليةِ بي .

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين .

الباحث

التمهيد

لاشك في أن العملية الإبداعية لم تغفل المتلقي / القارئ أو السامع منذ القديم بل كانت تهتم به ، لأن العملية الإبداعية لا يمكن أن تتم بمعزل عن قارئ ما مدركاً أو متخيلاً ، بيد أن النظر النقدي منذ زمن اليونان ركز على المبدع وعلى الإبداع من غير أن يلقي اهتماماً حقيقياً بمكانة المتلقي في فهم النص وتلقي رسالة المبدع [١] ، ومن ثم حظيت الآثار الأدبية مقطوعة عن منابعها بصرف النظر عن مقاصد مؤلفيها بعناية فئة من الباحثين ، بيد أن الاقتصار على الآثار الأدبية من دون غيرها مما يتصل بنشأتها من عوامل لم يظهر في حركة واعية بمنهجها ومقاصدها إلا مع الشكلانيين الروس في الثلث الأول من القرن الماضي [٢] ، في حين نجد المناهج الحديثة – في الأغلب – تركز على القارئ في النص وترى أن عملية القراءة ((تسير في اتجاهين متبادلين ، من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص ، فبقدر ما يقدم النص للقارئ ، يضفي القارئ على النص أبعاداً جديدة، قد لا يكون لها وجود في النص ، وعندما تنتهي العملية بإحساس القارئ بالإشباع النفسي النصي ، وبتلاقي وجهات النظر بين القارئ والنص ، عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها لا من حيث أن النص قد استقبل ، بل من حيث أنه قد أثر في القارئ وتأثر به على حد السواء)) [٣] .

إن القراءة ليست ذلك الفعل البسيط الذي يمر به البصر على السطور ، كما أنها ليست القراءة التقبلية التي يكتفى فيها ، عادة ، بتلقي الخطاب تلقياً سلبياً اعتقاداً أن معنى النص قد أصبح نهائياً ، وحُدد فلم يبق إلا العثور عليه ، كما هو،

---

(١) ينظر: إشكالية القارئ في النقد الألسني ، إبراهيم السعافين ، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ١٩٨٩م ، العددان ٦٠ ، ٦١ : ٢٧ .

(٢) ينظر : من قراءة "النشأة" إلى قراءة "التقبل" : ١١٢ .

(٣) القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول،١٩٨٤، مج٥ ، ع١ :١٠١-١٠٢.

وكما كان قد نُبِّه في ذهن الكاتب ، بل أنها أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود ، إنها فعل خلاق يقرب الرمز من الرمز ، ويضم العلامة إلى العلامـــة ، فالقــارئ وهو يقرأ يخترع ويجاوز ذاته نفسها مثلما يجاوز المكتوب أمامه . إننا في القراءة نصبّ ذاتنا على الأثر ، والأثر يصب علينا ذواتاً كثيرة ، فيرتد إلينا كل شيء فيما يشبه الحدس والفهم [١] ، ولا يخفى أن إشكاليات القراءة لا تقــف عنــد حــدود اكتشاف الدلالات في سياقها التاريخي الثقافي الفكري ، بل تتعدى ذلك إلى محاولة الوصول إلى "المغزى" المعاصر للنص التراثي في أي مجال معرفــي . ولــيس الوصول إلى "المغزى" أمراً اختيارياً ، فالقراءة من حيث هي فعل – تتحقق فــي " الحاضر" بكل ما تعنيه الكلمة من وجود ثقافي وتاريخي وأيديولوجي ومــن أفــق معرفي وخبرة محددين ، ومعنى ذلك أن أية قراءة لا تبدأ من فراغ ، بــل هــي قراءة تبدأ من طرح أسئلة تبحث لها عن إجابات [٢] . من هنا تنشأ الحاجــة إلــى التاريخية Historicity لأن ((الإنسان المؤول مشروط بظروفه الزمانية والمكانية ومعرفته السابقة أي أنه متأثر بماضيه وحاضره بناء على هذه الــشرطية ، فإنــه حينما يتعامل مع نص يكون مسيراً بها ، فالمؤول و/ أو الناقد لا يذهب إلى النص صفحة بيضاء لا يملك قطميراً من المسبقات)) [٣] .

وتنطلق أفعال التأويل من مسلمة قوامها أن ثمة نصاً يتقدم تلك الأفعال، وأن ثمة انفصالاً بين مستويات الوعي التي يطرحها النص ، ومستويات الوعي التــي تواجه بها الذات المتلقية النص ، لأن أفعال الفهم جدل بين الماضي والحاضر[٤].

---

(١) ينظر : من قراءة "النشأة" إلى قراءة "التقبل" : ١١٥ .

(٢) اشكاليات القراءة وآليات التأويل : ٦ .

(٣) ينظر : مجهول البيان ، د. محمد مفتاح ، دار توبقال للنشر ، الــدار البيــضاء ، ١٩٩٠، ط١: ١٠٣ .

(٤) ينظر : التأويل وقراءة النص في دراسات الاعجاز القرآني : ٣ .

ثمة لفتات مهمة في مجال نظرية القلق من التأثر في تراثنا العربي تستحق الرصد والمتابعة ، إذ إنه يزخر بكثير من المقولات والنصوص ، وإن كانت على نحو تجزيئي ، وقد قيلت من لدن كثيرين ، وفي أوقات متفاوتة سواء أكانت مـــن الشعراء أنفسهم أم النقاد فالشاعر العربي منذ عصر ما قبل الإسلام أحسّ بوطـــأة الزمن ، وشعر أن السابقين قد ذهبوا بمحاسن الشعر ومعانيه ، ولم يتركوا له شيئاً، وأقدم ما وصل إلينا هو قول عنترة العبسي :

هَلْ غَادَر الـــشُّعَرَاءُ مِـــنْ مُتَـــرَدَّمِ   أَمْ هَل عَرَفْتَ الدَّارَ بَعـــدَ تَـــوَهُّمِ (١)

فهو في الشطر الأول يعرب عن إحساسه بأن الشعراء السابقين لم يتركوا للاحقين أي معنى .

بيد أن هذا الإحساس بالقلق من السابق سرعان ما تمخضت عنه معطيـــات مثمرة ونتائج حسنة ، فعنترة العبسي على سبيل المثال لم يزل ماضياً في قصيدته حتى انثالت عليه المعاني والصور الجديدة ، وأصبحت قصيدته معلقة وعيناً مـــن عيون الشعر العربي .

ومن خلال ما تقدم يظهر جلياً أنه حينما يخامر الشاعر القـــوي الإحـــساس بنضوب المعاني فإنه لا يدوم طويلاً ، إذ سرعان ما يلجأ إلى ستراتيجيات دفاعية يحمي بها نفسه من هيمنة السابق .

أما فيما يخص النقاد فإنهم التفتوا إلى أزمة النص الشعري الكلاسي ففـــي الوقت الذي أعاقت فيه النظرية النقدية العربية انطلاقة الشاعر العربـــي بإعـــدام خطاب التغيير ولاسيما نظرية (عمود الشعر) التي يمكن أن نلخصها بأنها تمثـــل استمرارية في تقليد الشعر العربي من حيث إصابة المعنى مع التقارب في المجاز الشعري ومناسبته وقربه من الدوال السائدة في الثقافة العربية فضلاً عـــن بداهـــة الطبع المستقيم ، فإن هذه النظرية (عمود الشعر) جعلـــت مـــن الإبـــداع نظامـــاً

---

(١) ديوان عنترة بن شداد العبسي ، تحقيق : محمد ســـعيد مولـــوي ، المكتـــب الإســـلامي ، القاهرة ، ١٩٦٤ : ١٨٢ .

انضباطياً يتشاكل مع النصوص السابقة[١]. ولعل أول من أحس بالقلق من التأثر من النقاد هو ابن طباطبا العلوي(ت٣٢٢هـ) الذي قال إن الشاعر المحدث واقع في أزمة متمثلة بنضوب المعاني ، وقد وضعه في صياغة نظرية وحاول أن يجد له حلاً من خلال رجوع الشاعر المحدث إلى الشعر العربي القديم فيأخذ من معاني الغزل والتشبيب وينتفع منهما في المديح وبذلك فإنه (الشاعر المحدث) يلجأ إلى إعادة إنتاج الأشعار السابقة بعد أن يعيد صياغتها ، إذ يقول ((ويحتاج من سلك هذا السبيل [السرقة] إلى إلطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخفي على نقادها والبصراء بها وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها ، فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه ، فإذا وجد معنى لطيفاً في تشبيب أو غزل استعمله في المديح ، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء وإن وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف الإنسان ، وإن وجده في وصف إنسان استعمله في وصف بهيمة فإن عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذر على من أحسن عكسها واستعمالها في الأبواب التي يحتاج إليها ، وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام ، أو في الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعراً كان أخفى وأحسن))[٢]. وبذلك يكون الشاعر ((كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه)) [٣] .

يضع ابن طباطبا ستراتيجية نقل المعنى من سياق إلى آخر من اجل إخفاء السرقة ، ومنع هيمنة الآخر / الشاعر السابق . فالسياق الجديد يكسب المعنى بعداً

---

(١) ينظر : قلق التأثير عند الشعراء المحدثين في العراق ، د. حسين حمزة حمود الجبوري، مجلة الموقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠١، ع٣١ : ٨١ . وكذلك ينظر : المشاكلة والاختلاف ، د. عبد الله محمد الغذامي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٤، ط١: ٥٥ – ٥٦ .

(٢) عيار الشعر ، محمد بن احمد بن طباطبا العلوي ، تحقيق : د. طه الحاجري ، ود. محمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة / ١٩٥٦ : ٧٧ – ٧٨ .

(٣) المصدر نفسه : ٧٨ .

لم يكن له في السابق [١] ؛ لذا يقوم التصور النظري لدى ابن طباطبا على مبدأ المشاكلة في إطارها العام ، والذي يستند إليه المرزوقي في مقدمته لشرح حماسة أبي تمام من خلال تصوره لعمود الشعر [٢] . وعلى الرغم من أن محاولة ابن طباطبا جديرة بالعناية حينما أشار إلى عكس المعنى وقلبه واستعارته من سياق إلى آخر ، بيد أن مقولته لا تصدق إلا على الشاعر الضعيف ذي الموهبة الضعيفة، فمجيء شعراء أقوياء بعد عصر ابن طباطبا من أمثال المتنبي والرضي والمعرِّيّ ... الخ ، والذين جاءوا بجديد مبتكر – في الأغلب – يضعف تلك المقولة .

ويشير أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) إلى القراءة القوية والضعيفة ضمن فصلي (في حسن الأخذ) [٣] ، و(في قبح الأخذ) [٤] ، ففي حسن الأخذ يشير العسكري إلى أنه ((ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمه والصب على قوالب من سبقه ولكن عليهم إذا اخذوها أن يكسوها الفاظاً من عندهم ويبرزوها في معارض من تأليفهم ويوردوها في غير حليتها الأولى ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها)) [٥] .

إن فضيلة الشاعر تكمن في جودة المعنى وإن كان متأخراً فإن ((ابتكار المعنى والسبق إليه ليس هو فضيلة يرجع إلى المعنى وإنما هو فضيلة ترجع إلى

---

(١) ينظر:مفهوم السرقة الشعرية وتطوره في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب ، د.ناصر حلاوي، مجلة المورد، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، مج٢٦ ، ع١ : ١٩٩٨: ٣٠.

(٢) ينظر: شرح ديوان الحماسة ، أبو علي احمد بن محمد بن الحسن المرزوقي (ت٤٢١هـ) تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون ، لجنة التأليف والنشر والترجمة ، القاهرة ، ١٩٥١: ٧ – ٨ .

(٣) ينظر:كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق: د. مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٩ ، ط٢ : ٢١٧- ٢٤٨ .

(٤) ينظر : المصدر نفسه : ٢٤٩ – ٢٥٨ .

(٥) المصدر نفسه : ٢١٧ .

الذي ابتكره وسبق إليه : فالمعنى الجيد جيد وإن كان مسبوقاً إليه ، والوسط وسط، والرديء رديء وإن لم يكونا مسبوقاً إليهما)) [(١)] .

أما فيما يخص القراءة الضعيفة فإنه يشير إليه في قبح الأخذ وهو((أن تعمد إلى المعنى فتتناوله بلفظه كله أو أكثره أو تخرجه في معرض مستهجن ... فمما أخذ بلفظه ومعناه وادعى آخذه (أو أدعى له) أنه لم يأخذه ولكن وقع له كما وقع للأول ... قول طرفة :

وُقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ　　　يَقُولُونَ لاَتَهْلِكْ أَسىً وَتَجلَّدِ

وهو ... قول امرئ القيس :

وُقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ　　　يَقُولونَ لا تَهْلِكْ أسَىً وَتَجَمَّلِ))[(٢)]

أما الأخذ المستهجن فهو ((أن يأخذ المعنى فيفسده أو يعوصه أو يخرجه في معرض قبيح وكسوة مسترذلة وذلك مثل قول أبي كريمة [(٣)] :

قَفَاهُ وَجْهٌ ثم وجه الذي　　　قَفَاهُ وَجْهٌ يَشْبِهُ البَدْرَا

وإنما أخذ هذا من قول أبي نواس :

بِأبي أنْتَ من مَليح بَديع　　　بَذّ حُسْنَ الوُجُوه حُسْنُ قفاكا))[(٤)]

أما عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) فإنّه يطرح ستراتيجية العلاقات التي وردت في نظريته (النظم) ، فالنص عنده ليس ألفاظاً مستقلة عن المعنى ..

---

(١) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر : ٢١٨ .

(٢) المصدر نفسه : ٢٤٩ ، وكذلك ديوان طرفة بن العبد البكري مع شرح الأديب يوسف الأعلم الشنتمري ، تصحيح: مكس سلغسون، مطبعة برطند، شالون، فرنسا، ١٩٠٠: ٥ . وكذلك ديوان امرئ القيس ، تحقيق : محمد أبو فضل إبراهيم ، دار المعارف ، مصر، ١٩٦٤م ، ط٢ : ٩ .

(٣) لم أعثر له على ترجمة في ما توافر لديّ من مصادر .

(٤) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ٢٥١ ، والبيت في الديوان هو:

بأبي أنت من أبيّ بديع　　　فاق حسن الوجوه حسن قفاكا

ديوان أبي نواس ، تحقيق : د. بهجت عبد الغفور الحديثي ، دار الرسالة ، بغداد ، ١٩٨٠م : ٩٢٤ .

ولا هو معنى مستقل عن اللفظ ، فليست المعاني إلا نتيجة للعلاقات التي تقوم بين الألفاظ ، ((لا تكون الفضة خاتماً أو الذهب خاتماً أو سواراً أو غيرهما ، من أصناف الحلِى بأنفسهما ، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة كذلك لا تكون المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف كلاماً وشعراً ، من غير أن يحدث فيها النظم الذي حقيقته توخي معاني النحو وأحكامه)) [١] . إنّ اختلاف العلاقات – وليس اختلاف الألفاظ حسب – من شأنه أن يؤدي بالضرورة إلى اختلاف المعنى، فإذا كان هناك نصان تختلف العلاقات القائمة بين ألفاظهما حتى لو كانت متشابهة، فمعنى ذلك أنهما نصان مختلفان وليسا متشابهين [٢] ، فالجرجاني لا ينكر أن يكون لمعنى ما أصل [٣] ، بيد ان الآخر يذهب به (في أسلوب آخر) ويقصد أن يقول شيئاً جديداً مختلفاً ؛ لذا تكون في المعنى الثاني [٤] ((زيادة ليست في الأول)) [٥].

ولابد من الإشارة إلى جهود ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) القيّمة في هذا المجال وقد قدم استراتيجيات دفاعية مهمة للشاعر المتأخر ، إذ إنه يرفض قول طائفة من الذين ذهبوا إلى أنه ((ليس لقائل أن يقول إن لأحد من المتأخرين معنى مبتدعاً ، فإن قول الشعر قديم منذ نطق باللغة العربية وأنه لم يبق معنى من المعاني إلا وقد طرق مراراً)) [٦] ، ويرى أن ((باب الابتداع للمعاني مفتوح إلى يوم القيامة ، ومن الذي يحجر على الخواطر ، وهي قاذفة بما لا نهاية له ؟))[٧].

---

(١) دلائل الإعجاز في علم المعاني ، عبد القاهر الجرجاني ، شرح د. ياسين الأيوبي ، المكتبة العصرية ، صيدا – بيروت ، ٢٠٠٠ ، ط١ : ٤٤١ .

(٢) ينظر : مفهوم السرقة الشعرية وتطوره في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب :٣٠.

(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٣١ .

(٤) ينظر : المصدر نفسه : ٣١ ، وكذلك أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق: هـ. ريتر ، مكتبة المثنى ، بغداد ، ١٩٧٩ ، ط٢ : ٢٦٦ .

(٥) أسرار البلاغة : ١٧٦ .

(٦) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين بن الأثير ، تحقيق : د. احمد الحوفي ، ود. بدوي طبانة ، منشورات دار الرفاعي بالرياض ، ١٩٨٤ ، ط٢: ٢٦١/٣.

(٧) المصدر نفسه : ٢٦٢ .

يقدم ابن الأثير وصفاً شاملاً لكيفية قراءة الشاعر المتأخر سلفه ، أما الآليات التي ذكرها فهي : النسخ ، والسلخ ، والمسخ ، فضلاً عن آليتين أُخريين سماهما زيادة المعنى وقلب المعنى ، وسنحاول عرضها بإيجاز كالآتي :

أولاً – النسخ : ويعني ((أخذ اللفظ والمعنى برمته من غير زيادة عليه مأخوذاً ذلك من نسخ الكتاب)) (١) ، وهو لا يكون إلا في أخذ المعنى واللفظ جميعاً أو في أخذ المعنى وأكثر اللفظ (٢) ، ويكون على ضربين (٣) :

الأول : ويسمى وقوع الحافر على الحافر ، كقول الفرزدق :

أَتَعْدِلُ أَحْساباً لئاماً أدِقَّةً   بأحسابِنا ؟ اني إلى الله راجعُ

وكقول جرير :

أَتَعْدِلُ أَحْسَاباً كِراماً حُماتُها   بأَحسابكم ؟ إني إلى الله راجعُ

أما الضرب الآخر (٤) فيؤخذ فيه المعنى وأكثر اللفظ ، كقول بعض المتقدمين يمدح معبداً صاحب الغناء :

أجاد طُوَيْسٌ والسُّرَيْجيُّ بعده   وما قَصَباتُ السَّبْق إلا لمَعْبدِ

ثم قال أبو تمام :

محاسِنُ أصناف المغنين جَمَّةٌ   وما قَصَباتُ السَّبْقِ إلا لمَعْبدِ

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ٢٦٥ .

(٢) ينظر : المصدر نفسه : ٢٧٣ .

(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٢٧٣ ، وكذلك شرح ديوان الفرزدق ، محمد إسماعيل عبد الله الصاوي ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، مطبعة الصاوي ، د. ت : ٥١٩/٢ ، وكذلك ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب ، تحقيق : د. نعمان محمد امين طه ، دار المعارف ، القاهرة ، د. ت / مج٢ / ٩٢٤ .

(٤) ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ٢٧٣، وكذلك شرح الصولي لديوان أبي تمام دراسة وتحقيق د.خلف رشيد نعمان،وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢: ٤٣٣/١ .

ثانياً – السلخ : ويعني به ((أخذ بعض المعاني مأخوذاً ذلك من سلخ الجلد الــذي هو بعض الجسم المسلوخ)) [١] ، وينقسم على أقسام عدة ، وهي الآتي :

القسم الأول : ((أن يؤخذ المعنى ويستخرج منه ما يشبهه ... فمــن ذلــك قول بعض شعراء الحماسة :

لقد زادنـــي حُبّـــاً لنفــسِيَ أننـــي　　　بغيض إلى كل امرئ غيــر طائــلِ

أخذ المتنبي هذا المعنى ... فقال :

وَإِذَا أَتَتْــكَ مَــذَمَّتِي مِــنْ نَــاقِصٍ　　　فَهِيَ الشَّهَادَةُ لي بِأَنِّيَ فَاضِــلُ))[٢]

القسم الثاني : أن يؤخذ ((المعنى مجرداً من اللفظ ... فمنه قول عروة بــن الورد من شعراء الحماسة :

وَمن يَكُ مِثْلــي ذا عِيــالٍ وَمُقْتِــراَ　　　من المال يَطْرَحْ نَفْسَهُ كُــلَّ مَطْــرَحِ

ليَبْلُـــغَ عُـــذْراً أو ينـــالَ رَغِيبَـــةً　　　وَمُبْلغُ نفسٍ عُـذْرَهَا مِثْـلُ مُـنَجحِ

أخذ أبو تمام هذا المعنى فقال :

فَتَىً ماتَ بينَ الضَّرْبِ والطَّعن مِيتَةً　　　تَقُومُ مَقَامَ النَّصْرِ إذْ فاتَهُ النَّصْرُ))[٣]

---

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ٢٦٥ .

(٢) المصدر نفسه : ٢٧٧ ، وكذلك شرح ديوان المتنبي ، وضعه عبد الــرحمن البرقــوقي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٠ : ٣/ ٣٧٦ . والبيت في الديوان هو :

وإذا أَتَتْكَ مَذَمّتي مِن نَاقِـــــصٍ　　　فهي الشهادة لي بأَنيَّ كَامــــــلُ

(٣) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ٢٧٩ . وكذلك ديوان عروة بــن الــورد شــرح يعقوب بن إسحاق بن السكيت (ت ٢٤٤هـ) ، تحقيق : عبد المعين الملــوحي ، مطــابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، د. ت : ٤٠ .

وورد البيت الثاني هكذا :

لِيَبْلُـــغَ عُـــذراً أو يـــصيب رَغِيبَـــةً　　　ومُبلــغُ نفــسٍ عُــذْرهَا مِثْــلُ مُــنَجحِ

القسم الثالث : وهو أخذ المعنى ويسير من اللفظ ، وذلك من أقبح السرقات وأظهرها شناعة على السارق ، فمن ذلك قول البحتري في غلام :

فَوْقَ ضَعْفِ الصَّغير إنْ وُكِلَ الأمْـ ـــرُ إليه ودُونَ كَيْدِ الكبارِ

سبقه أبو نواس فقال :

لم يَخْفَ من كِبَرٍ عما يُراد به من الأُمور ولا أَزرَى من الصِّغَرِ [1]

القسم الرابع : ((أن يؤخذ المعنى فيعكس وذلك حسن يكاد يخرجه حسنه من حد السرقة ، فمن ذلك قول أبي نواس :

قَالُوا عَشِقْتَ صغيرةً فأجبتُهُمْ أَشْهى المَطيِّ إليَّ ما لم يُرْكَبِ

كم بَيْنَ حبة لؤلؤٍ مَثْقُوبةٍ لُبِسَتْ وَحَبَّةِ لؤلؤٍ لَمْ تُثْقَبِ

فقال مسلم بن الوليد في عكس ذلك :

إن المَطِيَّة لا يَلَذُّ ركوبُها حتّى تُذَلَّلَ بالزِّمام وتُرْكَبَا

والحبُّ ليس بنافعٍ أربَابَهُ حتّى يُفَصَّلَ في النِّظام ويُثْقَبَا)) [2]

القسم الخامس : أن يؤخذ بعض المعنى [3] ، ومن ذلك قول ابن الرّومي :

نزلتُمْ على هام المعالي إذا ارْتَقَى إليها أناسٌ غيرُكم بالسَّلالِمِ

أخذه أبو الطيّب المتنبي فقال :

فَوْقَ السَّماءِ وَفَوْقَ ما طَلَبُوا فَإِذَا أَرَادُوا غايةً نَزلُوا

---

[1] ينظر : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ٢٨١ . وكذلك ديوان البحتري : تحقيق : حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، مج٢ : ٧٩٩ ، ولا يوجد البيت المنسوب إلى أبي نواس في طبعات ديوانه المتداول .

[2] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ٢٨٧ ، البيتان المنسوبان إلى أبي نواس غير موجودين في طبعات ديوانه المتداول ، وكذلك : شرح ديوان صريع الغواني ، مسلم بن وليد الأنصاري ، تحقيق : د. سامي الدهان ، دار المعارف بمصر ، د. ت : ٣٠٥ .

[3] ينظر : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ٢٨٩ ، ٢٩١ . لم يرد البيت المنسوب إلى ابن الرومي في ديوانه . وكذلك : شرح ديوان المتنبي ٢٥/٤ .

القسم السادس : أن يؤخذ المعنى فيزاد عليه معنى آخر [١] كقول البحتري:

خَــلِّ عنَّــا فإنّمــا أنــت فِينــا وَاوُ (عَمْرو) أو كالحــديث المُعَــادِ

أخذه من قول أبي نواس :

قلْ لمــن يَــدَّعِي سُــلَيْمَى سَــفاهاً لــستَ منهــا ولا قُلامــةَ ظُفْــرِ

إنمــا أنــت مُلْــصَقٌ مثــلُ واوٍ أُلْحِقَتْ في الهجــاء ظُلْمــاً بعَمْــرِو

القسم السابع : أن يؤخذ المعنى فيكسى عبارة أحسن من العبارة الأولى [٢]، فمن ذلك قول المعرِّيّ في مرثية :

وما كُلْفَــةُ البَــدْرِ المنيــر قَديمــةٌ ولكنهــا فــي وَجْهِــهِ أَثَــرُ اللَّطْــمِ

أخذه الشاعر المعروف بالقيسراني فقال :

وأهوْى التي أهوى لها البدر ساجداً الستَ ترى في وجهه اَثَــرَ التُّــرْبِ

---

(١) ينظر : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ٢٩١ ، ٢٩٣ – ٢٩٤ . وكــذلك ديــوان البحتري ، تحقيق : حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف بمــصر ، القــاهرة ، ١٩٦٣، مج٢ : ٧٩٩ . وكذلك : شرح ديوان أبي نواس ، ايليا حاوي ، الشركة العالمية للكتــاب ، دار الكتاب اللبناني – دار الكتاب العالمي ، بيروت ١٩٨٧ : ٥٣٩/١ ، وقد ورد البيتــان المذكوران في الديوان هو :

قــل لمــن يَــدَّعِي سُــلَيْما سَــفاها لــستَ منهــا ولا قُلامــةَ ظُفْــرِ

إنمــا أنــت مــن سُــليم كــواو ألحقــت فــي الهجــاء ظُلمــا بعمــرو

(٢) ينظر : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ٢٩٧ ، ٢٩٨ – ٢٩٩ . وكذلك : ســقط الزند: ٢٣ ، ورواية البيت هو :

ومــا كُلْفَــةُ البَــدْرِ المنيــر قَديمــةٌ ولكنهــا فــي وَجْهِــه أَثَــرُ اللــدمِ

وكذلك : شعر ابن القيسراني ، جمع وتحقيق ودراسة : د. عادل جابر صــالح محمــد ، الوكالة العربية للتوزيع ، عمان ، ١٩٩١ ، ط١ : ١٠٠ ، ورواية البيت هو :

وأهوى الذي أهوى له البــدر ســاجداً الستَ ترى في وجهه أثــر التــرب

والقيسراني : هو ابو عبد الله محمد بن نصر بن صغير المعــروف بالقيــسراني وبــابن القيسراني والملقب شرف الدين وتصل بعض المصادر نسبه إلى الــصحابي خالــد بــن الوليد. ولد في مدينة عكا سنة ٤٧٨هــ وتوفي في دمشق سنة ٥٤٨ هــ ، ينظر : معجــم الأدباء ، ياقوت الحموي ، دار المأمون ٦٤/١٩ – ٦٥ .

القسم الثامن : وهو ((أن يؤخذ المعنى ويسبك سبكاً موجزاً ، وذلــك مــن أحسن السرقات ، لما فيه من الدلالة على بسطة الناظم في القول ، وسعة باعه في البلاغة ، فمن ذلك قول بشار :

مَنْ رَاقَبَ النَّاسَ لم يَظْفَرْ بحاجتــه وفـــاز بالطَّيِّبَـــاتِ الفاتِــكُ اللّهِــجُ

أخذه سَلْم الخاسر – وكان تلميذه – فقال :

مــن راقــب النـــاس مـــات غَمّـــاً وفـــاز باللّـــذةِ الجَـــسُورُ)) [١]

القسم التاسع : وهو ((أن يكون المعنى عاماً فيجعل خاصاً أو خاصاً فيجعل عاماً ... فمن ذلك قول الأخطل :

لا تَنْهَ عــن خُلُــقٍ وتَــأتِيَ مِثْلَــهُ عـــارٌ عليـــك إذا فعلـــتَ عظـــيمُ

أخذه أبو تمام فقال :

أَألوم مَنْ بَخِلَــتْ يَــدَاه وأَغْتَــدِي لِلْبُخلِ ترِبًا ، ساءَ ذاك صَــنِيعا))[٢]

القسم العاشر : وهو زيادة البيان مع المساواة في المعنى [٣] ، فمما جاء منه قول أبي تمام :

هو الصُّنْعُ إن يَعْجَلْ فَنَفعٌ وإن يَرِثْ فلَلرَّيْثُ في بعض المــواطن أَنْفَــعُ

---

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ٣٠٠ . وكذلك : المختــار مــن شــعر بــشار ، اختيار الخالديين وشرحه لأبي الطاهر اسماعيل بن أحمد بن زيادة الله التجيبي البرقــي ، شرح وتعليق السيد محمد بدر الدين العلوي ، مطبعة لجنة التأليف والترجمــة والنــشر ، د.ت : ٤٧ . وكذلك : سلم الخاسر شاعر الخلفاء والأمراء في العصر العباسي ، د. نايف محمد معروف ، دار الفكر اللبناني ، د. ت : ١٩٧ .

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ٣٠٣ – ٣٠٤ . لم يرد البيــت المنــسوب إلــى الأخطل في ديوانه . والبيت منسوب إلى أبي الأسود الدؤلي ، ينظر: ديوان أبي الأســود الدؤلي : حققه وشرحه : عبد الكريم الــدجيلي ، ١٩٥٤ ، ط١ : ٢٣٣ . وكــذلك شــرح الصولي لديوان أبي تمام ١٦١/٣ .

(٣) ينظر : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ٣٠٥ . وكذلك : شرح الصولي لــديوان أبي تمام ١٨/٢، وورد البيت في الديوان كالآتي :

هو الصنع إن يَعْجَلْ فَنفــعٌ وإن يَــرِثْ فَلَلرَّيْثُ في بعــض المــواطن أَسْــرعُ

وكذلك:شرح ديوان المتنبي٢٢٤/٤، المسيب: العطاء، الجهام: السحاب الذي لا ماء فيه.

أخذه أبو الطيّب فقال :

وَمِنْ الخَيْرِ بُطْءُ سَيْبِك عَنِّي أسْرَعُ السُّحْبِ في المَسِيرِ الجَهَامُ

القسم الحادي عشر : وهو ((اتحاد الطريق واختلاف المقصد ومثاله أن يسلك الشاعران طريقاً واحداً فتخرج بهما إلى موردين أو روضتين ، وهناك يتبين فضل أحدهما على الآخر [...] ومما جاء منه قول النابغة :

إذا ما غَزَا بالجَيْشِ حَلَّقَ فَوْقَهُ عصائبُ طير تَهْتَدي بعَصَائبِ

جَوَانحُ قد أَيْقَنَّ أن قبِيلَهُ إذا ما التَقَى الجمعان أَوّلُ غالبِ

وهذا المعنى قد توارد عليه الشعراء قديماً وحديثاً ... فقال أبو نواس :

تَتَمَنَّى الطير غَزْوَتَه ثِقَةً باللَّحم من جَزَره))[(١)]

ثالثاً – المسخ : وهو ((إحالة المعنى إلى ما دونه ، مأخوذاً ذلك من مسخ الأدميين قردة ، وهو قلب الصورة الحسنة إلى صورة قبيحة وتقتضي القسمة أن يُقْرَنَ إليه ضدِّه ، وهو قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة وحينئذ يسمى إصلاحاً وتهذيباً)) [(٢)] .

فالأول كقول أبي تمام [(٣)]:

فتى لا يَرَى أن الفَرِيضَةَ مَقْتَلُ ولكنْ يرَى أن العيوب مَقاتِلُ

وقول أبي الطيّب المتنبي [(٤)] :

يَرَى أنَّما ما بَانَ منْكَ لِضَاربٍ بأَ قْتَلَ ممَّا بَان منْكَ لعَائِبِ

---

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ٣٠٦ ، ٣٢١ – ٣٢٢ . وكذلك : ديوان النابغة الذبياني ، صنعة أبي يوسف يعقوب بن اسحاق السكيت (ت٢٤٤هـ) ، تحقيق : د.شكري فيصل ، دار الفكر ، ١٩٦٨ : ٥٧ . وكذلك : شرح ديوان أبي نواس ٥٠٠/١ ، وورد البيت في الديوان كالآتي :

تتأيّا الطيرُ غُدْوَتَهُ ثقة بالشبع من جَزرهْ

تأيي الشيء : تعمد آيته أي شخصه ، وآية الرجل : شخصه .

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ٣٣٠ .

(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٣٣٠-٣٣٢ . وكذلك شرح الصولي لديوان أبي تمام ٣٣٧/٢ .

(٤) ينظر:المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر:٢٨٥، وكذلك شرح ديوان المتنبي ٢٨٥/١ .

أما الآخر أي قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة كقول المتنبي [١] :

لَوْ كَانَ مَا تُعْطِيهِمُ مِنْ قَبْلِ أنْ تُعْطِيهِمُ لَمْ يَعْرِفُوا التّأمِيلا

وقول ابن نباتة السعدي [٢]:

لم يبق جودك لي شيئاً أؤمله تركتني أصحبُ الدنيا بلا أمل

ومن خلال ما تقدم يمكن القول إن ابن الأثير حاول أن يرصد عملية القراءة لدى الشاعر المتأخر ، فمن خلال تقسيمه للسرقات على نسخ وسلخ ومسخ فضلاً عن زيادته وقلبه ومن ثم تفرع الثلاثة الأولى منها إلى تفرعات أُخر ، يمكننا رصد القراءة الضعيفة والمتوسطة والقوية لدى الشاعر اللاحق ، فالقراءة الضعيفة تكون في المسخ فضلاً عن القسم الثاني والثالث من السلخ ، وتكون القراءة المتوسطة في الضرب الخامس والسادس والتاسع من السلخ ، أما القراءة القوية فتتجلى في بقية أقسام السلخ .

تمثل نظرية بلوم الأدبية منهجاً يختلف على نحو بيّن عن المنهج التفكيكي لدريدا الذي يُعد منظّراً رئيساً له ، ويسمي بلوم منهجه التأويلي بـ(الهرمنيوطيقا التعديلية Revisionary Hermeneutic) أو التعديلاتية (Revisionism) ويشير أصل هذه الكلمة إلى إعادة التهديف ، أو إعادة الفحص (Re – aiming) ، (or looking – over again)، ومن ثم يقود إلى إعادة التقويم (Re-esteeming) أو إعادة التقدير (Re- estimating) ، وبذلك تكون إعادة النظر تحديداً (Limitation) ، وإعادة التقويم استبدالاً (Substitution) ، وإعادة التهديف تمثيلاً (Representation) [٣] .

---

(١) ينظر : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ٣٣٢ . وكذلك شرح ديوان المتنبي ٣٦١/٣.

(٢) ينظر : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ٣٣٢ . وكذلك : ديوان ابن نباتة السعدي، دراسة وتحقيق عبد الأمير مهدي حبيب الطائي ، وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩٧٧ : ٢٠٨/١ .

(٣) See : A Map of Misreading , Harold Bloom , Oxford University press, 1975, P: 4 .

يرى بلوم أن القيمة الجوهرية في هذه النظرية تكمن في سوء القـــراءة [١] (Misreading) ، وســــــوء التقـــــدير(Misprision)،وســــــوء التأويـــــل (Misinterpretation) فمن خلالها لا يغدو الخلــف أو اللاحــق (Latecomer) نسخة مكررة من السلف (Precursor) الذي استحوذ على كل شيء ولــم يتــرك للمتأخر ما يقوله ، ومن هنا ينشأ القلق من التأثر (The anxiety of influence) ، فهذا القلق هو صراع بين المبدعين ، مبدع قد تقدم وقال كل شيء وآخر متــأخر يسعى جاهداً إلى إبراز هويته الخاصة التي تميزه من سابقه ، فالتأخر في التاريخ الشعري يرهب الشعراء مخافة أن يستخدم آباؤهم – كما اعتادوا دائماً – كل وحي ممكن ، ويتوقون بشدة إلى التبرؤ من هذه الأبوة . ويؤدي كبت مــشاعرهم إلـــى ظهور استراتيجيات دفاعية شتى ، فالقصيدة التي ترتكز على ذاتها مــن غيــر أن ترتبط بغيرها ليست موجودة ، ولكي يستطيع الشعراء أن يكتبوا على الرغم مــن تأخرهم ينبغي لهم أن يخوضوا صراعاً نفسياً يمكنهم من خلق فضاء خيالي خاص بهم ، ويقتضي هذا سوء قراءاتهم شيوخهم ، لكي ينتجوا تأويلاً جديداً . إن ســـوء التقدير الشعري يولد الفضاء المبتغى الذي يمكنهم من تبليغ وحيهم الأصيل ، ومن غير هذا التحريف العدواني لمعاني السلف فإن التقليد سوف يخنق التجديد كله [٢] .

فالقراء الممتازون هم الذين يسيؤون ، ولعل السبب الرئيس لهذه الإســـاءة مرده القلق من التأثر الذي يولد سوء القراءة ، إذ تكون القراءة استنتاجاً للزوايـــا المنسية والمسكوت عنها في نصوص السلف ، ويبدو أن ثمـــة كــشفاً فـــي هـــذه النصوص مما يسمح للقراء الأقوياء أن يسيؤوا التفسير [٣] .

---

(١) ينبغي التمييز بين سوء (Mis)وخطأ (Wrong) فالسوء عند بلوم يصدر عن قارئ مبدع وهو موضع اهتمامه ، في حين يصدر الخطأ عن قارئ جاهل .

(٢) ينظر:الهرمنيوطيقا والتفكيك ، جمال العميدي،مجلة الاقــلام،ع١– ٤، ١٩٩٧ :١٣، نقــلاً عن :
Contemporary Literary Theory,Raman Selden,The Harvester press,1985, P:93.

(٣) قلق التأثير عند الشعراء المحدثين في العراق : ٨٠ .

إن التأثر الشعري عند بلوم لا يعني انتقال الصور والأفكار من الــشعراء السابقين إلى اللاحقين بل أن ما يعنيه هو تجاهل النصوص ثم التوجه إلى العلاقات بين تلك النصوص فقط ، وتعتمد هذه العلاقات على الفعل النقدي المتمثل بــسوء القراءة ، وسوء التقدير اللذين يظهرهما شاعر تجاه شاعر آخر ، ولا يختلف هــذا في نمطه عن الأفعال النقدية الضرورية التي يؤديها كل قارئ قوي على كل نص يواجهه ، وتوجه علاقة التأثر القراءة مثل توجيهها الكتابة ؛ لذا تكون القراءة سوء كتابة مثلما تكون الكتابة سوء قراءة [١] . إن ما يرغب بــه الــشاعر المتــأخر (الخلف) هو الاعتراف بابداعه في تاريخ الشعر مقدماً نفسه ذروة لهذا التــأريخ ، ومع ذلك ينبغي أن تكون هناك عملية إعادة كاملة تماماً ، إذ تنعكس فيها سلــسلة التأثير الاعتيادية ، فبدلاً من السببية التقدمية (Forward Causation) الاعتياديــة التي من خلالها ينظر إلى الشاعر السلف على أنه يؤثر في الشاعر الخلف، توحي نظرية بلوم بسببية إرتجاعية (Backward Causation) ، إذ لا ينبغي أن يُنظــر في مقاطع معينة من عمل السلف على أنها إيذانات بفجر الشاعر الخلف حــسب ، بل ينبغي إظهار السلف مديناً (وأقل شأناً) من إنجاز الشاعر اللاحق وروعتــه [٢] . كما يحل بلوم مفارقة التأثير والجدة لأنه يقدم شكلاً متقدماً لنظرية التلقــي تلــك النظرية التي تركز على قراءة الشعر والمراجعة التراكمية للتــراث فــي تحديــد الأعمال الشعرية ، ونجد على مستوى الظاهر أن بلوم يتخلى عن أُسطورة كتابــة الشعر البريئة واللادافعية من خلال الإشارة إلى الغيرة والقلــق الكــامنين خلــف الكتابة ، الأمر الذي يجعلها سوء قراءة متعمدة [٣] .

---

(١) See : A Map of Misreading : 3 .

(٢) ينظر : الحلقة النقدية ، ديفيد هوي ، ترجمة : خالدة حامد (مخطوطة) ، وكذلك ينظر : The Anxiety of Influence, Harold Bloom, Oxford university press, 1973, P: 141.

(٣) ينظر الحلقة النقدية : ١٨٧ . وكذلك : The Anxiety of Influence : 186

ويتعامل بلوم مع الإدراك الهرمنيوطيقي للشعر ذاته [١] ، لأن شاعره هو (الشاعر داخل الشاعر) [٢] ، وتبعاً لما تراه نظرية التأثر الشعري عند بلوم فـــإن معنى القصيدة يمثل وظيفة القراءة ، تلك التي لا تؤدي إلى تحويل القصيدة إلـــى ((شيء لا يعد قصيدة بحد ذاته)) [٣] بل إلى ((قصيدة أخرى)) [٤] ، أي قصيدة السلف ؛ لذا تعد نظرية التاريخ الأدبي عند بلوم نظرية محايثة [٥] ، أو جوهريـــة جداً فيما يتعلق بالشعر ذاته [٦] ، ولا ينبغي تفسير الشعر بتحويله إلـــى عوامـــل خارجية كالصور أو الأفكار أو المعطيات الأخر [٧] ، وفي الوقت ذاته تعد هـــذه النظرية معللة للتاريخ الشعري لأنها تؤول القصائد تعاقبيـــاً (Diachronically) عبر قصائد أخر [٨] فالشعر محايث بيد أن هذه المحايثة لا تتجرد مـــن التاريخيـــة Historicity، إذ ترتبط القصيدة بعلاقة مع تراث الشعر [٩] . والتاريخ الـــشعري غير قابل للتمييز من التأثر الشعري ، وطالما أن الشعراء الأقوياء يصنعون ذلـــك التاريخ بإساءة قراءة أحدهم الآخر لتوضيح الفضاء الخيالي لأنفسهم.

وقد وضع بلوم ست ستراتيجيات دفاعية سماها نسباً تعديلية يحمـــي مـــن خلالها الشاعر الخلف نفسه من قوة الـــسلف وهيمنتـــه ، وتـــشكل هـــذه النـــسب

---

(١) ينظر الحلقة النقدية : ١٨٥ .

(٢) The Anxiety of Influence : 94 .

(٣) Ibid. : 70 .

(٤) Ibid : 70 .

(٥) المحايثة Immanence : مصطلح يدل على الاهتمام بالشيء " من حيث " هو ذاته وفي ذاتـــه، فالنظرة المحايثة هي النظرة التي تفسر الأشياء في ذاتها ومن حيث هي موضـــوعات تحكمهـــا قوانين تنبع من داخلها وليس من خارجها . عصر البنيوية ، اديث كيرزويل ، ترجمـــة : جـــابر عصفور ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٥ : ٢٧٦ .

(٦) ينظر : الحلقة النقدية : ١٨٥ .

(٧) See : The Anxiety of Influence : 94 .

وينظر الحلقة النقدية : ١٨٥ .

(٨) ينظر : الحلقة النقدية : ١٨٥ .

(٩) ينظر : المصدر نفسه : ١٨٥ .

((بمجموعها تمارين يستطيع الشاعر الجديد أن يدخل بموجبها فـي صـراع مـع سلفه،مع سيده،وتكون العلاقة في هذا الصراع عدوانية وتعاونية))[١]،وهي كالآتي:

١- **الشرخ (Clinamen)** : ويعني سوء القراءة أو سوء التقدير ، وقد أخذ بلـوم هذه الكلمة من الفيلسوف والشاعر الروماني لوكريتيـوس وتعنـي انحـراف الذرات لجعل التغير ممكناً في الكون ، وينحرف الشاعر بعيداً عن سلفه بمثل هذه القراءة لقصيدة سلفه لإحداث الشرخ ، إذ يظهـر علـى نحـو حركـة تصحيحية في قصيدته الخاصة التي تشير ضمناً إلى استمرار قصيدة الـسلف حتى الوصول إلى نقطة معينة تؤدي في النهاية إلى انحرافها تماماً عن الاتجاه الذي تتحرك به القصيدة الجديدة [٢] .

٢- **الإكمال (Tessera)** : وقد استعار بلـوم هـذه الكلمـة مـن (مالارميـه) و(لاكان)[٣]، بيد أن أصلها يرجع إلى العبادات المبهمة والقديمة وتعني الإتمام والتضاد ، إذ يفترض أن يجد الخلف بعض الفجوات في نص السلف فينبغي له أن يتمه ثم يتغاير معه ، ولا يحصل ذلك إلا من خلال الاحتفاظ بمـصطلحاته والعدول بمعناها إلى معان أخر ، كما لو أن السلف قد فشل في الذهاب إلـى العمق [٤] .

٣- **الفجوة (Kenosis)** : وهي أداة الكسر الشبيهة بآليات الدفاع التي تـستعمل ضد قسريات التكرار وتعني هذه الكلمة التحرك صوب الانقطاع عن السلف، وقد أخذها بلوم من القديس بولص من منطلقات مـسيحية ، وتعنـي إذلال أو إفراغ المسيح لنفسه حينما يقبل الحط من المكانة العلوية إلى المكانة الإنسانية ويبدو الشاعر المتأخر الذي يفرغ نفسه بوضوح من إلهامِهِ الخاص - علويته

---

(١) هارولد بلوم والقراءة الفوقية ، دنيس دونويو ، ترجمة : محمد درويش ، الطليعة الأدبيـة، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ع٥ – ٦ ، ١٩٩٠ : ٧٨ .

(٢) See : The Anxiety of Influence : 14 , 19-45 .

(٣) See : The Poetry and repression , Harold Bloom .

(٤) See : The anxiety of Influence: 14 , 49 – 73 .

الخاصة - مثلا نفسه كما لو أنه قد نضب من الشعر الأمر الذي يؤدي إلـــى تواضعه(١).

٤- **النسخ (Demonization)** : تعني هذه الكلمة التحـــرك صـــوب شخـــصنة التسامي المضاد في رد الفعل لسمو السلف ، وقد أخذها بلوم من الأفلاطونية المحدثة ، ويبين استعمالها العام أن علينا أن نملـــك القـــدرة الكافيـــة لتقـــديم المساعدة للوسيط أو الرسول أو الخبير الموجود بيننا أكان إلهيـــا أم بـــشرياً ، ويلجأ الشاعر المتأخر إلى امتلاك تساميه الخاص إزاء تسامي السلف ليبـــين بنفسه ما يدعم اعتقاده ان القوة التي تمتلكها قصيدة الأب لا تعود إليه بل لمدى الكينونة التي تتخطى حدود ذلك السلف وهي سلسلة من الآباء الـــذين جـــاؤوا بعده إذ إنه يقوم بهذا العمل من خلال ايجاد موقع ملائم يرتبط فيـــه بقـــصيدة الأب ليحول فردانية الأب إلى عمومية مشاعة (٢) .

٥- **التطهير (Askesis)** : وهو حركة ذاتية تنوي احراز مكانة متفردة . وقد أخذ بلوم هذا المصطلح من الشاميين الذين ســـبقوا ســـقراط مثـــل أمبيـــدوقليس Empedocles ، لتمييز نفسه من الأخرين وبضمنهم السلف لكي يحقق لنفسه التفرد ولتكون قصيدته في النهاية بمستوى متميز إزاء قصيدة السلف (٣) .

٦- **الصحوة Apophrades** : وقد أخذ بلوم هذه الكلمة من الوحشة الاثينيـــة أو أيام النحس التي يعود فيها الموتى ليسكنوا مرة أخرى في البيوت التي عاشوا فيها ويحمل الشاعر المتأخر في مرحلته النهائية الخاصة على كاهلـــه عـــبء عزلة خياله وهي الأنانة (Solipsism) ليوقف قصيدته الخاصة من الانفتـــاح تماماً مرة أخرى على عمل السلف ، ومن ثم تـــرفض القـــصيدة المتـــأخرة الانفتاح على السلف بعد أن كانت تسعى إليه في السابق ، وتكـــون النتيجـــة الغريبة متجليةً في كون القصيدة الجديدة تبدو لنا بعد إنجازها ليست كما لو أن

---

(١) See : The Anxiety of Influence : 14 – 15 .

(٢) See : Ibid ; 15 – 99 – 112 .

(٣) See : The Anxiety of Influence : 15 , 115 – 136 .

السلف قد كتبها ، بل كما لو أن الشاعر المتأخر قد كتب بنفسه عمل الـسلف المميز [١] .

وقد ذكر بلوم نقاطاً محددة أو نقاط عبور مستعيناً بقـصائد أُنموذجيـة ، وأبرز هذه النقاط هي : نقطة عبور الاختيار التي تواجه موت القـوة المبدعـة ، ونقطة عبور الأنانة التي تصارع موت الحب ، وأخيراً نقطة عبور التثبث التـي تواجه الموت نفسه ، وتقع النقطة الأولى بين التهكم والمجاز المرسل أو نفسياً بين تشكيل رد الفعل ، إذ يدافع المرء ضد غرائزه الذاتية بإظهار ما يريده وما يخشاه في آن واحد ، ونقطة العبور الثانية هي بين الكتابة والإغراق أو بـين حركـات النكوص والارتجاع في النفس البشرية وقمع الغريزة الذي يعزز لا وعي المرء أو باطنه على حساب جميع النتائج الاجتماعية ويحدث العبور الثالث بين الاسـتعارة والاستعارة المكنية أو على مستوى التحليل النفساني بين السمو والغرس على نحو غير واع ، أي بين إحلال عمل محل غرائز المرء المحرمة والفعل النفـسي فـي تحديد هوية المرء بشيء ما أو بشخص ما خارج نطاق الذات التـي يبـدو فيهـا الزمن قد توقف أو تقدم إلى الأمام أو تراجع إلى الخلف [٢] .

ويميز بلوم بين نوعين من القراءة ، القراءة الأولية وهي التي تأخـذ مـن السلف أو الأسلاف مركزاً محورياً ، ملغياً ذاته ومتماهياً به ، والقراءة التـضادية التي تسعى إلى تحقيق هوية الذات إزاء السلف ، فهم لا يقرأون اسـلافهم بأمـل اكتشاف معنى ما ، بل بأمل إيجاد فضاء متخيل لأنفسهم [٣] .

إن الشعراء الأقوياء هم محور اهتمام بلوم في نظريته القلق من التأثر [٤]،

---

[١] See : The Anxiety of Influnce : 15-16- 139 – 155 .
وينظر : القلق من التأثر ، هارولد بلوم ، مطابع جامعة اكـسفورد ، ١٩٧٥م : ٢٠-٢٣ ، ١٥٠ – ١٧٠ ترجمة : فاطمة الذهبي .

[٢] ينظر : هارولد بلوم والقراءة الفوقية : ٧٩ ، وكذلك :
The Poetry and repression : 16 – 21 .

[٣] ينظر : هارولد بلوم والقراءة الفوقية : ٧٨ .

[٤] See : The Poetry and repression, Harold Bloom, Harold , New York , 1982, Printed in U. S. A. : 2.

فهم يقدمون أنفسهم بوصفهم باحثين في الواقع والتراث Tradition [١]، إذ تصدر الكلمة والموقف القويان عن الإرادة الحازمة فقط ، الإرادة التي تتجرأ على إخطاء قراءة كل الواقع بوصفه نصاً ، وكل النصوص السابقة بوصفها انفتاحات لشموليتها الخاصة بها وتأويلاتها المميزة [٢] . غير أن مثل هذا الموقف يبقى كما يقول نيتشه في هيمنة الرغبة والدوافع الغريزية ؛ لذا يريد الشاعر القوي اللذة لا الحقيقة [٣] ، فالقصيدة القوية لا تصنع الحقائق الشعرية أكثر من صياغة القراءة القوية أو النقد القوي لها ، لأن القراءة القوية هي حقيقة شعرية [٤] .

ومن مجمل ما تقدم نجد تقارباً واضحاً في أمور عدة بين ما طرحه بلوم وما أشار إليه نقادنا القدماء والدارسون في أثناء تصنيفاتهم ومقولاتهم ، ولا سيما حينما كانوا يعالجون موضوع السرقات الأدبية ، فقد أشاروا إلى استراتيجيات عدة تمكن الشعراء من إخفاء سرقاتهم ، إذ نجد ذلك عند ابن طباطبا العلوي من خلال قلب المعنى وعكسه واستعارته من سياق إلى آخر ، وعند الجرجاني من خلال العلاقات التي تقوم بين الألفاظ ، فاختلافها يؤدي إلى اختلاف المعنى ، وعند ابن الأثير فيما يسميه بالنسخ والسلخ والمسخ وتفرعاتها وكذلك الزيادة والقلب . وفضلاً عن ذلك فإنهم قد أشاروا إلى القراءة الضعيفة والقراءة القوية ونجد ذلك على نحو واضح عند أبي هلال العسكري فهو ينصف الشاعر المتأخر ويراه صاحب فضل إنْ قدّم معنى جيداً وإنْ كان مسبوقاً إليه لأن ابتكار المعنى والسبق إليه ليس هو فضيلة ترجع إلى المعنى وإنما هو فضيلة ترجع إلى الذي ابتكره وسبق إليه ، أما ابن الأثير فقد حدد بحسب استنتاجنا ثلاث قراءات : الضعيفة ، والمتوسطة ، والقوية ، في حين يحدد بلوم قراءتين : الضعيفة والقوية ، وعلى الرغم من نقاط الالتقاء هذه ، فإن نظرية القلق من التأثر عند بلوم تتفارق عما

---

(١) See : Ibid : 5 .
(٢) See : Ibid .
(٣) See : Ibid .
(٤) See : Ibid .

تناوله نقادنا القدماء في أمور كثيرة من حيث اهتمامها بالشاعر المتأخر ، إذ يدعو إلى عملية إعادة تنظيم كاملة بحيث تنعكس فيها سلسلة التأثير الاعتيادية ، فبدلاً من السببية التقدمية الاعتيادية التي من خلالها يتوقع أنه يؤثر السلف في الشاعر الخلف ، تدعو إلى سببية ارتجاعية ، فلا ينظر في مقاطع معينة من عمل السلف على أنها إيذانات بفجر الشاعر الخلف حسب ، بل ينبغي إظهار السلف مديناً وأقل شأناً ، لأن نظرية بلوم أساساً لا تهتم إلا بالشاعر القوي ، ويسعى دائماً إلى الوصول إلى القراءة القوية ، لذا لم يركز على سواها من القراءات إلا في إشارات عابرة وهو يتخلص من سطوة السلف وأهميته وفضله وجدته لأنه يقدم شكلاً متقدماً لنظرية التلقي التي ترى أن المعنى ينشأ من خلال الطرفين فكل منهما يسهم في إنتاجه ، وفضلاً عما تقدم فإن نظرية بلوم تستند إلى أسس معرفية لم تتوفر للدرس النقدي القديم ، إذ إنه أفاد من تطور العلوم الإنسانية ولا سيما علم النفس والدراسات الهرمنيوطيقية . وينبغي أن لا يخفى علينا أن أساس مباحث السرقات كانت بشأن تماثل المعاني بين الشعراء والبحث عن مواقع الأصالة والاتباع [١] ، وان الناقد القديم لم ينظر إلى المعنى المسروق في إطاره الجديد وسياقه الثاني إلا ليفسر إخفاء السرقة [٢] .

---

(١) ينظر : مفهوم السرقة الشعرية وتطوره في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: ٢٨.

(٢) ينظر : المصدر نفسه : ٣٠ – ٣١ .

لايمكن صرف النظر عن التاريخ الأدبي حينما يُدرسُ تطور نص أدبـــي، فمن خلاله يمكن رؤية مساره ثم كشفه وملاحظته على نحـــو دقيـــق ، والتـــاريخ الأدبي هو الزمن التحقيبي (الكرونولوجي) الذي يُقسم على حقب ، وهو بذلك ليس تاريخاً بل بنية معمارية خارجية في أفضل الأحوال كما أنه ليس زمناً بل تخطـــيط للزمن ، ويمكن الانطلاق من المضامين التاريخيّة المنبثقة من التقاطعات النقديـــة مع النص ، كما يمكن أن تعمل المعرفة الحقيقية للجدليـــة الجماليـــة – التاريخيّـــة بوصفها معياراً أساسيّاً لتاريخ الأدب ومقياساً يحتاج إليـــه كـــل تـــاريخ لغـــرض سيرورة تطوره الهادفة[١]، ويرى (هولدايم) أن التأمل حول التاريخية ليس مطلبـــاً للمنهجية الأدبية حسب ، بل القضية التي تعنى بمصداقية المعرفة بحد ذاتها [٢] ، فالعمل الأدبي بوصفه بنية لا ينفصل عن النـــسق التـــاريخي وعـــن مرجعياتـــه التاريخية كما يرى موكاروفسكي فمن منظوره ينبغي للمتلقي فهـــم العمـــل دائمـــاً بصفته رسالة إلى جانب كونه موضوعاً جمالياً [٣] .

وإذا كان اهتمام التاريخ الأدبي منصبّاً عادة على كُتّاب قد تتفـــاوت رتـــبهم وإن جمعتهم حقبة زمنية ، فإننا نرى انسحاب هذا الاهتمام على النصوص أمـــراً ضرورياً من أجل تفسير تاريخ الأدب تناصياً وانطلاقاً من النص نفـــسه ، لأنـــه سيأخذ بالحسبان إحالات النصوص على سابقاتها ، فضلاً عن علاقاتها بها ، ومن أجل تفادي ما وقع به الشكلانيون الروس حينما تناولوا السلسلة الأدبية فهي برأيهم مجموعة تقنيات الأغراب-عدم تآلف اللغة الاعتيادية – لإفتراض المعرفة وتقويم السلسلة الاعتيادية فوق الأدبية في تحديد مادة الموضوع المدروســـة مـــن غيـــر

---

(١) See : The Hermenutic Mode Essays on Time in Literature and literary Theory, W. Wolfgang Holdheim, Cornell University press , Ithaca and London P:171-172.

(٢) Ibid , P: 163 .

(٣) ينظر: نظرية التلقي – مقدمة نظرية ، روبرت هولب، ترجمة : د. عز الدين اســـماعيل، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ط١ ، ١٩٩٤ : ١٣ .

الإحالة على تلك الأوساط ، إذ يرى المرء كيفية توسع التفسير الشكلاني للتغير التاريخي على نحو نهائي خارج حدود عبادة البدعة التي لا يمكن السيطرة عليها نسقياً مع المسألة الجمالية ذات القيمة الملموسة أو المسألة التاريخية للتطور الهادف(١)، وقد ((ألحّ الشكلانيون على مفهوم "الشكل الأدبي" من حيث أنه تتجسم فيه الخصائص الأدبية للكلام ، وألحّ البنيويون اللغويون على "وظيفة اللغة" وردّوا الأدبية إليها ، ولقد وصلوا من ذلك كله إلى أن الظاهرة الأدبية ظاهرة مستقلة بذاتها عن الاجتماع ؛ فهي مستقلة بذاتها عند الشكلانيين لأن الآداب تتطور في التاريخ ضمن حدود السلسلة الأدبية ، تموت فيها أشكال وتولد أشكال ، وتبعث فيها أشكال كانت قد ماتت قبل)) (٢) .

وينبغي لأي باحث قبل حكمه على نص أدبي أن يتأمل ذلك النص طويلاً ويتوخى الدقة في التعامل معه ولا سيما إذا كان هذا النص نصاً يغوص مداده في الجذور وينطلق في الوقت نفسه نحو آفاق رحبة من التلقي والتأويل ، وهذا يبدو بجلاء في نص المعرِّيّ – موضوع الدراسة- فلا يصح لأي باحث إصدار حكم على شعره إلا حينما يحيط بنصوصه إحاطة تامة من الجوانب كلها ، فضلاً عن نتاجات من سبقه من المبدعين ، لأن النصوص كلها منسوجة من نصوص أدبية أخرى ، وكل كلمة أو عبارة، أو مقطع يمثل إعادة استثمار لكتابات أُخر تسبق وتحيط بالعمل الواحد (٣)، ولا يمكن ((إنتاج الشعر إلا انطلاقاً من قصائد أخرى))(٤) ، وقد سبق لابن خلدون في طرح مثل هذا الرأي حينما قال ((إعْلَمْ أنّ لِعَمَلِ الشِعْرِ وَإِحكَام صِنَاعَتِهِ

---

(١) See : The Hermeneutic Mode Essays on Time in Literature and Literary Theory, p : 164 .

(٢) من قراءة "النشأة" إلى قراءة "التقبل" : ١١٣ .

(٣) ينظر : مقدمة في النظرية الأدبية ، تيري ايغلتن ، ترجمة ابراهيم جاسم العلي ، مراجعة: د. عاصم اسماعيل الياس ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٢ ، ط١: ١٤٩ .

(٤) نقد النقد ، تزفيتان تودوروف ، ترجمة : سامي سويدان ، منشورات مركز الانماء القومي ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ط١ : ٩٤ .

شُرُوطاً أَوَّلُها الحفظُ مِنْ جِنْسِهِ أَي من جِنْسِ شِعْرِ العَرَبِ حَتّى تنشأ في النّفس مَلَكَةٌ يُنْسَجُ على مِنْوَالها)) [١] . وأنْ يأخذ بالحسبان "التاريخ" الذي دعا إليه غادامير بوصفه بعداً من أبعاد الوعي التاريخي وهو مستوى مهم من مستويات التجربة التأويلية ، فضلاً عن "اللغة" وعلاقتها بفاعلية الحوار ضمن نسيج لغوي هي ، و"المجال" بوصفه لحظة تأويلية وتجربة وجودية "انطولوجية" تتجلى فيها فاعلية "الفهم" وفهم "القصد المباشر" للمؤلف في علاقة حوارية خلاقة حيث هنا دائماً "حقيقة ممكنة" نستخلصها من فاعلية قراءتنا للنص . فهنا ترتبط علاقة وثيقة بين المؤّول والنص يصطلح عليها غادامير اسم "الحوار" / (Ledialogue) وهو امتداد لفكرة هايدغرية تجعل من "الكائن في العالم" أو "الكائن –هنا" / (Dasein) عنصراً حيوياً وفعّالاً في علاقته الحواريّة مع مفهوم " الكائن –مع- الآخر" / (mitsein). فيؤدي هنا الفهم وظيفة المشاركة (Participation) [٢] ، فالنص الشعري ليس شيئاً من مخلفات الماضي بل يمثل الحاضر بصفة تراث . فالتراث لم يولّ ولم تتصرم أيامه ، بل ما برح يديم نفسه في الحاضر . ويعد الشعر جزءاً من ذلك التراث ، وبهذه الطريقة لا يمكن تجاهل معناه الخاص بالفهم الذاتي للحاضر ، ولهذا لا يكون الفهم الذاتي الحالي في الوعي التأويلي "الهرمنيوطيقي" عبر سيرورة التأويل التأريخي والأدبي ذاتياً بسهولة بل يشتمل أبعاد معينة مثل الفهم الذاتي المنهجي للحقل المعرفي أو الدور الاجتماعي وقوة الحقل المعرفي، أو حتى تأويل العصر الحاضر بذاته ، وأن تعامي المؤول عن هذه الأبعاد لا يعد برهاناً على أنها لا تمثل إمكانات مهمة [٣] .

يرى ياوس انه من الخطأ القول بأن ((العمل الكلي شامل وأن معناه ثابت ابداً ومنفتح على كل القراء في أية حقبة وليس العمل الأدبي موضوعاً يقف بمعزل

---

(١) مقدمة ابن خلدون ، دار القلم ، لبنان ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ط١ : ٥٧٤ .

(٢) ينظر : مدخل إلى أسس فن التأويل – التفكيك وفن التأويل ، هانس – غيورغ غادامير ، ترجمة وتقديم : م . ش . ز ، مجلة فكر ونقد ، السنة الثانية ، ع١٦ ، ١٩٩٩: ٨٥-٨٦.

(٣) ينظر : الحلقة النقدية : ١٧٢ – ١٧٣ .

عن سواه ويظهر الوجه نفسه لأي قارئ في أية حقبة ، وهو ليس صرحاً يكشف ماهيته السرمدية في حديث ذاتي ، ويعني هذا بالطبع أننا لن نستطيع تتبع الآفاق المتلاحقة التي مر بها العمل منذ زمن ظهوره حتى الوقت الحاضر وبالتالي ، فلن نستطيع استخلاص قيمة – العمل الأخيرة أو معناه النهائي ، لأن ذلك يعني تجاهل وضعنا التاريخي الخاص . بشهادة من نقبل إذن ؟ شهادة القراء الأوائل ؟ إجماع القراء عبر الزمن ؟ أم الحكم الجمالي للحاضر)) [١] ، فضلاً عن إشكالية تأويل النص التي ترتبط ((علمياً وعملياً ببحث أصول تكونه ومقوماته وأهدافه ومعرفة مدى فعالية جميع العناصر المشتركة في إنتاجيته ، وخاصة بما هو ديناميكية متحفزة وحيوية متجددة تستمد طاقاتها من طبيعة تلك العناصر ومن قدراتها المتهيئة باستمرار)) [٢] .

يماثل نص المعرِّيّ في المرحلة الأولى القصيدة العربية من حيث شكلُها وبناؤها وأغراضها ... الخ ، وهو جار على أساليب شعر العرب ؛ لذا تتجلى هيمنة النصوص السابقة عليه على نحو جلي ، ويمكن تحديد ذلك من خلال حركة جدلية "ديالكتيكية" (الشرخ – الإكمال) ، فالشاعر في هذه الحركة ينحرف عن سابقيه من خلال قراءة قصائدهم محدثاً شرخاً في العلاقة التي تربط قصيدته بالآخرين ، ويكون ذلك على شكل حركة تصحيحية لنصوصه الخاصة ، وهو معني أيضاً بإتمام العمل السابق ، ولا يحصل ذلك إلا من خلال الاحتفاظ بمصطلحات السابق والعدول بمعناها إلى مدلولات أُخر . وقد سمى المعرِّيّ ديوانه الأول بـ"سقط الزند" وجعل شعره سقطاً لأنه أول ما يسمح به طبعه في بواكير

(١) النظرية الأدبية المعاصرة ، رامان سلدن ، ترجمة : سعيد الغانمي ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، ١٩٩٦ ، ط١ : ١٦٨ .

(٢) مفهوم المرجعية واشكالية التأويل في تحليل الخطاب الأدبي ، د. محمد خرماش ، الموقف الثقافي ، بغداد ، السنة الثانية ، ١٩٩٧ ، ع٩ : ٣٠ .

شبابه ، كما أن السقط أول ما يخرج من الزند عند القدح به [١] ، فهو يقر من خلال خطبته لسقط الزند بهيمنة النصوص السابقة على شعره حتى لكأنه يتنصل مما قاله في هذه المرحلة ، إذْ يقول: ((وقد كنت في رُبّان الحداثة وجنّ النشاط مائلاً في صغو القريض، اعتدّه بعض مآثر الأديب، ومن أشرف مراتب البليغ ، ثم رَفَضْتُهُ رفض السقب غِرْسَهُ والرَألِ تريكتَهُ)) [٢] . فالشاعر حينما يتحرج من شعر هذه المرحلة يدلل على إحساسه بالتطور أو التغير في أقل تقدير عما كان عليه ، إذْ يشير تلميذه التبريزي (ت٥٠٢هـ) إلى موقف شيخه من أشعار السقط فيقول: ((فرأيته يكره أن يقرأ عليه شعره في صباه الملقب بـ "سقط الزند" وكان يغير الكلمة إذا قرأت عليه شعره ، ويقول معتذراً من تأبّيه وامتناعه من سماع هذا الديوان ((مدحت فيه نفسي ، فأنا أكره سماعه)) . وكان يحثني على الاشتغال بغيره من كتبه ، كلزوم ما لا يلزم ، وجامع الأوزان ، والسجع السلطاني ، وغير ذلك)) [٣] ؛ لذا يمكن القول إن المعرِّيّ بدأ يقرأ نفسه أو نصوصه السابقة بوعي بوصفه قارئاً قوياً يدرك الفجوات التي تعتري نصوص هذه المرحلة ، فالعمل الأدبي يقع خارج ثنائية الواقع والمثال ((فلا هو معين بصورة نهائية ولا هو مستقل بذاته ، ولكنه يعتمد على الوعي ،ويتشكل في هيكل أو بنية مؤطرة ، تقوم في أجزاء منها على الإبهام الناشئ عما تشتمل عليه من فجوات أو فراغات يتعين على القارئ ملؤها ومن ثم فإن العمل الفني الأدبي في حاجة دائماً إلى هذا النشاط الإنساني الذي يعمل فيه القارئ خياله كذلك من أجل أن يكمل العمل ويحققه عيانياً)) [٤] . فالمعرِّيّ هنا قارئ فعلي واقعي يقرأ نصاً لا يملكه وحده حسب ،

---

(١) ينظر : شروح سقط الزند ، تحقيق: مصطفى السقا وآخرين ، إشراف د. طه حسين ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٤٥، السفر الثاني ، ق١ : ٣ .

(٢) الشروح ق١/ ١٠ . السقب : ولد الناقة ساعة يولد غرسه : الجلدة الرقيقة التي تكون عليه ساعة يولد . الرأل : ولد النعام ، تريكته : البيضة يخرج منها الفرخ ويتركها .

(٣) شروح سقط الزند ، ق١ : ٣ .

(٤) نظرية التلقي – مقدمة نظرية : ١٢ – ١٣ .

بل هو للآخرين أيضاً فهو قد أصبح واحداً منهم ويرى (اسكاربيت) ((أن حياة الأعمال الأدبية تبدأ من اللحظة التي تنشر فيها ؛ إذ هي في ذلك الحين تقطع صلتها بكاتبها لتبدأ رحلتها مع القراء . وإن ما ذهب إليه (اسكاربيت) ليتفق اتفاقاً ظاهراً مع ما كان قد ذهب إليه سارتر (Sartre) من قبل حين أكد أن الجمهور يمثل حالة انتظار للأثر الأدبي ، وهو يعني بذلك أن الأثر الأدبي يحيا، قبل اتصاله بالجمهور ، حياة تقديرية ، فهو قبل النشر موجود بالقوة ، وهو بعد النشر، موجود بالفعل)) [١] .

حينما يرفض المعرِّيّ هذه المرحلة أو قسماً منها لا يعني نكرانه لها بقدر ما كان يطمح أن تكون على وضع أفضل مما هي عليه بدليل أنه كان يغير فيها كلمة بدلاً من أخرى - كما ذكر ذلك التبريزي - وهناك صلة وثيقة بين عنوان الديوان ورأي المعرِّيّ في الشعر في تلك المرحلة من حياته ، فهو على الرغم من تمكّنه اللغوي يرى ان الشعر لا يعبر عن حجم المشاعر والعواطف والأفكار والأخيلة التي تكون لدى الشاعر في حالة نظمه الشعر ، فلحظات الإبداع تكون حالة تتموج فيها نفس الشاعر فتتزاحم الأفكار لديه وحين تأخذ هذه الأفكار والمشاعر صيغاً تعبيرية يحس أنها لم تستوعب كل ما كان يحس به، فالقصيدة التي نظمها لم تستوعب كل تجربته وما أحس به وإنما استوعبت شيئاً أو أشياء منها ؛ لذا هي كالسقط مما يضرمه الزند من اللهب وكأنه بمعنى آخر يحس بقصور اللغة مهما اتسعت معرفته فيها عن هذا الاستيعاب [٢] .

وقد عالج المعرِّيّ قضايا عدة ونظم في أغراض متنوعة كالمديح والهجاء والفخر والرثاء والغزل ... الخ ، وكان الشعر العربي القديم الأُنموذج الذي احتذاه والمثال الذي اقتدى به ، لذا كان له حضور بارز في مجمل نصوص هذه المرحلة، إن نظرة الاحترام والانبهار يحس بهما من يحاول أن يطلع عليها ؛ لذا

---

[١] من قراءة "النشأة" إلى قراءة "التقبل" : ١١٥ .

[٢] ينظر : لغة الشعر عند المعرِّيّ ، دراسة لغوية فنية في سقط الزند ، د. زهير غازي زاهد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ : ١٣ .

بقيت المعاني والصور والأفكار التي سبق المعرِّيّ إليها راسخةً في نفسه ، إذ ليس بإمكانه تجاوزها بيسر ، بيد أن ذلك كله لم يمنعه من اللجوء إلى عدد من آليات التناص مثل الحوار [١] والتوليد[٢] والامتصاص [٣] والاختصار [٤] والشرح [٥] والاجترار [٦] .

على الرغم من وجود عدد كبير من الحساد الذين وقفوا مناوئين للمعري فضلاً عن عدد آخر من المعجبين ، فقد اهتم الجميع بعقيدته ، إذ اختص تركيز الحساد بالطعن في النصوص التي فيها خروج على العقيدة بحسبهم ، واكتفى

---

(١) الحوار:((أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب ، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبه،تحطم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وشكله وحجمه)). ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٨٥، ط٢: ٢٥٣ .

(٢) التوليد : ((أن يستخرج الشاعر معنىً من معنى شاعر تقدمه ، أو يزيد فيه زيادةً ، فلذلك سمي التوليد، وليس باختراعٍ لما فيه من الاقتداء بغيره)) ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٨١ ، ط٥ ، ٢٦٣/١ .

(٣) الامتصاص : ((وهو ينطلق أساساً من الإقرار بأهمية النص السابق وقداسته ، فيتعامل وإياه بوصفه حركةً وتحولاً لا ينفيان الأصل ، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد)) ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب : ٢٥٣ .

(٤) الاختصار : ((يقوم على الإيجاز والتكثيف أو الإشارة أو الإمالة)) ، التناص في شعر العصر الأموي ، بدران عبد الحسين محمود البياتي ، رسالة دكتوراه مطبوعة بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ١٩٩٦ : ٤٤ .

(٥) الشرح:((أنه أساس كل خطاب ولا سيما الشعر،فالشاعر قد يجعل البيت الأول محوراً ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة، وقد يستعيد قولاً معروفاً يجعله في الأول أو في الوسط أو في الأخير ثم يمططه بتقليبه في صيغ مختلفة)) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)،د. محمد مفتاح،دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥، ط١: ١٢٩ .

(٦) الاجترار : تعامل النص اللاحق مع النص السابق بصيغة الاحتذاء الكلي من غير حذف أو إضافة ، إذ يعد النص السابق مثالاً لا يمكن الحياد عنه وتتجلى سيطرته على مفاصل النص اللاحقة ، ينظر : التناص في شعر العصر الأموي : ٣٦ .

المعجبون بتبرئة ساحته من تلك التهم ، ولكن لم تقم بشأن شعره حركة نقدية كما هو الشأن عند أبي تمام والمتنبي ، ولا سيما ما يخص السرقات والموازنات ، ولو حصل ذلك لوصلت الينا جوانب مضيئة تكشف عن مدى التقليد والأصالة في نصوصه الشعرية ، وعلى الرغم من ذلك نجد من أشار إلى "سرقاته" ولكنها كانت على نحو شذرات متفرقة جاءت عند الشراح والبلاغيين ، ومهما يكن من الأمر فربما لا تخفى هيمنة النصوص السابقة على شعر المعرِّيّ في المرحلة الأولى ، ولا سيما شعر المتنبي وأبي تمام ، وقد أشار القدماء إلى ذلك في اثناء شروحهم لسقط الزند تحت مسميات عدة كما لاحظ بالحاج مثل: (أخذ هذا من الشاعر فلان) أو (عكس معنى الشاعر...) ، أو (المعنى نحو من قول:) [١] ...الخ، بيد أن هذه المسميات هي اشكال متنوعة لمصطلح "السرقة" الذي شغل النقاد كثيراً وقد وضعوا مصنفات في هذا المجال أو عقدوا له فصولاً من خلال مصنفاتهم [٢] . فالقدماء وإن كانوا –في الأغلب- يرون الجانب السلبي من عملية قراءة المتأخر للسابق من حيث إنّه سارق أو مجتلب أو آخذ ... الخ من مصطلحات السرقة غير أن هناك من أشار وفي مواضع عدة إلى المساواة بين المتأخر والسابق من خلال قولهم ((هذا يوازي قول...)) [٣] ، أو ((هو نظير قول ...))[٤] ، أو ((نظيره قول الشاعر ...)) [٥] ، بل هناك من التفت إلى المعاني المخترعة ومن ذلك قول ابن رشيق : ((وسأذكر شيئاً من شعر المعرِّيّ فيستدل به سامعه على أن الكلام من الكلام ، وإن خفيت طرفه وبعدت مناسبته فمن ذلك قوله :

---

(١) ينظر: شاعرية أبي العلاء في نظر القدامى ، محمد مصطفى بالحاج ، الدار العربية للكتاب ، طبعة جديدة ، ١٩٨٤ : ٢١٢ .

(٢) ينظر على سبيل المثال : سرقات أبي نواس ، مهلهل بن يموت ، تحقيق: محمد مصطفى هدارة، دار الفكر العربي المعاصر،١٩٥٨،وينظر:العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده.

(٣) ينظر على سبيل المثال : الشروح ، ق٢ : ٥٥٠ .

(٤) ينظر على سبيل المثال : المصدر نفسه ، ق٢ : ١٩٤ .

(٥) ينظر على سبيل المثال : المصدر نفسه ، ق١ : ٦٦ ، ١٤١ ، ٢٩٧ .

وقال الوَلِيـدُ : النَّبْـعُ لـيس بِمُثْمِـرٍ وأخْطأَ، سِرْبُ الوَحْشِ مِن ثَمَرِ النَّبْع

يعني قول البحتري ((كالنبع عريان ما في عوده ثمر)) ، وأراد بتخطئته أن الوحش يصاد بالقسيِّ التي هي من النبع فكأنه ثمر لها وإنما تناول قول أبي الطيّب وعليه أكثر معوله :

مُحِبٌّ كَنَى بِالبِيضِ عَـنْ مُرْهَفَاتِـهِ ، وَبِالحُسْنِ في أَجْسَامِهِنَّ عنِ الصَّقْلِ
وَبِالسُّمْرِ عَنْ سُمْرِ القَنا غَيْـرَ أَنَّنـي جَنَاها أَحِبَّائِي وَأَطْرَافُهَا رُسْـلِي))[1]

ويعقب ابن رشيق على هذا الكلام بقوله ((إلا أن أبا العلاء جعل الشجر وحشاً وجعله أبو الطيب نساء ، ومر بعض الحكماء بامرأة مصلوبة فقال : ليت الشجر يثمر مثل هذا . وهذا من إخفاء الأخذ والحذق والتناول من بعد)) [2] ، وابن رشيق هو الذي يقول : ((وقد علمنا عن الكلام من الكلام مأخوذ ، وبه متعلق، والحذق في الأخذ على ضروب)) [3] . وعلى الرغم من أن ما قاله ابن رشيق يُضاف إلى الخطوات الجادة في إنصاف الشاعر المتأخر وبيان فضله فقد بقي تناوله في إطار وحدة البيت والمعاني الجزئية من غير الالتفات إلى هيكلية القصيدة بأكملها ، وما نحن في موضع محاكمة القدماء ؛ لأن ذاك كان منهجهم ولكل عصر تقاليده الخاصة ، بيد أن الدرس النقدي المعاصر استطاع أن يعالج هذه المسألة من زوايا عدة من حيث إنه (عمل) ، ومن ثم (خطاب) ، ومن ثم (نص) ، وهذا الأخير أخذ حيّزاً واسعاً من اهتمام النقاد في الآونة الأخيرة من

---

(١) قراضة الذهب في نقد أشعار العرب ، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ، تحقيق: الشاذلي بو يحيى ، الشركة التونسية للتوزيع ، ١٩٧٢ م : ٥٣ . وبيت البحتري كالآتي :
وَعَيّرَتْنِـي سِـجَالَ العُـدْمِ جاهِلَـةً وَالنَّبْعُ عُرْيانُ مـا فـي فَرْعِـهِ ثَمَـرُ
النبع: شجر ينبت في جبال جزيرة العرب ومنه يتخذ القسيّ ، وقيل إنه شجر أصفر العود رزينه ، ثقيلة في اليد وإذا تقادم أحمرّ . ديوان البحتري مج٢/٩٥٤ . وكذلك سقط الزند : ٢٣٦ . وكذلك شرح ديوان المتنبي : ٤ /٣ .

(٢) قراضة الذهب في نقد أشعار العرب : ٥٣ .

(٣) المصدر نفسه : ٢٩ .

أمثال جوليا كرستيفيا ، وبول ريكور ، وريفايتر ، ولوتمان ، وجوناثان كلر...الخ، فالنص عند هؤلاء مجموعة اقتباسات من نصوص سابقة عليه ، ومن السذاجة اختزال النص الأدبي في ضوء العلاقة البسيطة بين الشكل والمعنى ، فهو فضلاً عن ذلك، ذو أبعاد تاريخية لأن النص (إعادة) كتابة لنصوص سابقة لذا لايمكن قراءة النص بمعزل عن الحوار الذي يقيمه مع ما سبقه من نصوص ، وهذا الترابط بين النصوص مبدأ حقيقي وشامل [١] ، لذا ((فكل نص يمكن أن يكون دائماً قراءة لنص آخر وهكذا حتى نهاية النصوص)) [٢] .

إن نظرة فاحصة لديوان سقط الزند تكشف على نحو واضح عن تماثل نصوصه ونصوص أسلافه من الشعراء إلى حد كبير من حيث البناء الموسيقي والدلالي والتركيبي؛ لذا من يرفض رأي ابن خلدون على قدرٍ كبير من الصواب[٣] حينما يقول : ((كَانَ الكَثِيرُ مِمَّنْ لَقِيناهُ مِنْ شُيوخِنَا في هَذه الصِّنَاعَةِ الأَدبيّةَ يَرَوْنَ أَنَّ نظمَ المتنبي والمعرِّيّ لَيْسَ مِن الشِّعر في شَيءٍ لأِنّهُمَا لَمْ يَجْرَيا على أَسَاليب العَرَب)) [٤] ، ويذكر في موضع آخر ((فَكَانَ شعْرُهُمَا كلاماً مَنْظُوماً، نازلاً عن طَبَقَةِ الشِّعرِ والحَاكِمُ بذلك هوّ الذّوقُ)) [٥] ، إنّ اطلاق الاحكام التي من شأنها أن تحكم على نص ما ، التي لا تخرج عن كون هذا اللون من الشعر أو أنه ليس منه لا يمت بأية صلة إلى وظيفة النقد الأدبي ، لذا يمكن القول إنّ تعريف ابن خلدون غير دقيق ؛ لأنه بقي في إطار النظرة التجزيئية للشعرية وعلى أساس الظاهرة المفردة كالمجاز ، أو الاستعارة ، أو الصورة... الخ ، ولم يلتفت إلى البنية الكلية

---

(١) ينظر : مفهوم السرقة الشعرية وتطوره في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: ٣٤.

(٢) اطراس ، أو كيف يخبئُ النص الأدبي نصوصاً أخرى ، فريال جبوري غزول ، مجلة العرب والفكر العالمي ، بيروت ، ١٩٨٦، ع٢ : ١٢٩ .

(٣) ينظر على سبيل المثال : الحياة الإنسانية عند أبي العلاء المعرِّيّ ، د. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) ، مطبعة المعارف ، ١٩٤٤م : ٢٥ – ٤٤ وكذلك : شاعرية أبي العلاء في نظر القدامى : ١٦٣- ١٦٤.

(٤) مقدمة ابن خلدون : ٥٧٣ .

(٥) المصدر نفسه : ٥٧٥ .

، فالشعرية ((خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلاً منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً ، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها ، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها)) [١] ، فالمستوى الموسيقي لسقط الزند يماثل ويشاكل المستوى الموسيقي للقصيدة العربية ((فشرطها أن توحد قافيتها طالت أم قصرت وليس لها طول محدود)) [٢] ، وفضلاً عمّا تقدم فهي ((مقيدة ببحر شعري على الشاعر ان يحافظ على سلامته ، وليس له أن يحيد عنه)) [٣].

أما المستوى الدلالي للمرحلة الأولى فلا يختلف من حيث طبيعتُه عن المستوى الدلالي للقصيدة العربية فهو قائم على التشبيه ، والاستعارة ، والكناية ، والإغراق ...الخ، والأمر نفسه يصدق على المستوى التركيبي ، فنصوص سقط الزند قائمة شأنها شأن القصيدة العربية على عدد من البنى التركيبية ، كبنية الفصل والوصل ، وبنية الحال ، وبنية الشرط وبنية الاستفهام ... الخ .

وتتضمن القصيدة الواحدة في المرحلة الأولى – في الأغلب- أكثر من لوحة وهذا لا يعني تفككها ، بل أنها تتآزر فيما بينها ، ففهم اللوحة الواحدة ينهض بقراءة بقية اللوحات والحال نفسها فيما يخص أبيات اللوحة الواحدة ، لذا نعتقد أن التركيز على ان القصيدة العربية قائمة على وحدة البيت ربما لا يثبت أمام القراءة الشاملة والكلية للقصيدة ، والشاعر القديم قد يكون بريئاً من هذه التهمة ولا نتفق مع الرأي الذي يقول إنّ النقد العربي القديم اهتم بمعنى البيت والعبارة الشعرية ولم تكن له اهتمامات بالمعنى النصي بسبب الطابع الغالب في النظم الشعري القديم

---

(١) في الشعرية ، كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ش. م. م، بيروت / ١٩٨٧، ط١: ١٣-١٤ .

(٢) النقد الأدبي وأثره في الشعر العباسي،ناصر الحاني،مطبعة بغداد،بغداد، ١٩٥٥،٨٦-٨٧.

(٣) المصدر نفسه : ٨٧ .

بوصفه قائماً على وحدة البيت واستقلاله النسبي في القصيدة الشعرية [١] ، فإذا كانت هذه القضية قد شغلت بال عدد من النقاد وكانت موضع اهتمامهم وكانوا يعدون وحدة البيت قيمة معيارية ترفع من شأن الشاعر فإن المسألة تخصهم وحدهم فلا دخل للشاعر والقصيدة فيها ، فالأمر يرتبط بالذائقة النقدية لمرحلة معينة وعصر معين ، كما ذهب إلى ذلك ابن رشيق ، إذ يقول : ((ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض ، وأنا استحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده ، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة ، مثل الحكايات وما شاكلها ، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد)) [٢] ، ويقر ابن رشيق بأن هناك من يخالفه في التذوق ، فهو لا يدعي أن القصيدة العربية قائمة على وحدة البيت وإنما يفضل أن تكون كذلك .

تنهض القصيدة المتعددة اللوحات عند المعرِّيّ بالطلل ، ووصف الرحلة ، والغزل ، والفخر ، والمدح ، أو الهجاء ، أو الرثاء ، بيد أن تسلسل هذه الأغراض وترتيبها ليس قانوناً محكماً تجري القصائد على وتيرته ؛ كما لا تذكر الأغراض كلها في القصيدة الواحدة ، وحتى الاستهلال يتباين من قصيدة لأخرى فقد يكون طللاً ، أو دعاءً ، أو وصفاً للرحلة ، أو غزلاً ، وسنقف محللين إزاء كل منها :

١ - أُنموذج الطلل كما في قوله :

مَعَانٌ مِنْ أَحِبَّتِنَا مَعَانُ تُجِيبُ الصَّاهِلاتِ بِهِ القِيانُ

وَقَفْتُ بِهِ لِصَوْنِ الوُدِّ حتَّى أَذَلْتُ دُمُوعَ جَفْنٍ مَا تُصَانُ [٣]

وقد يصعب على القارئ أن ينظر في هذا الاستهلال الطللي إلا بعد إمعان النظر والتأمل العميق ، فالمعان الأول ، على حسب الخوارزمي ، موضع

---

[١] ينظر:المعنى الشعري في التراث النقدي، د. حسن طبل، مكتبة الزهراء ، ١٩٨٥: ٢٨٦.

[٢] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ١ / ٢٦١ .

[٣] سقط الزند : ٦٤ .

بالشام[١]، أما المعان الآخر ، كما يذكر البطليوسي ، فهو ((المكـان المعمـور ، واشتقاقه من المعاينة ، يراد أن الناس يكثرون فيه فيعاين بعـضهم بعـضاً [...] والصاهلات : الخيل ، والقيان هاهنا المغنيات ، وكل جارية عند العـرب قينـة . وإنما أراد أنه ملوك لهم خيل وقيان فخيولهم تصهل وقيانهم يغنـينّ)) [٢] ؛ لـذا كثرة الناس في موضع ما وازدحامهم وحركتهم الدائبة فضلاً عن ارتفاع اصـداح المغنيات وتداخلها مع صهيل الخيول دليل على وجود الحياة في أبهى صـورها ، بيد أن البيت الثاني سرعان ما ينفي هذه القراءة ، أو هذا الفهم من خـلال قولـه ((أَذّلْتُ دُمُوعَ جَفْنٍ مَاتُصَان))، فالبكاء لا يكون على الديار العامرة ، إنما الـديار الخالية هي التي تُبكى ، ولا يخفى أن المعنى الأخير هو الـذي أراده المعـرِّيّ ، فالبكاء إنما كان على الاطلال ؛ لذا يشير سياق الخطاب في هذا الاستهلال إلى أن الحياة والحركة والمعاينة إنما كانت في الماضي ولم تبق سوى الدوارس والأطلال

أما أُنموذج الدعاء فكما جاء في قوله :

يا سَاهِرَ البَرْقِ أيقِـظْ راقِـدَ الـسَّمُرِ　　　لَعَلَّ بالجِزْعِ أَعْوَاناً علـى الـسَّهَرِ
وإنْ بَخِلْـتَ عَـنِ الأَحْيـاءِ كُلِّهِـمُ　　　فاسقِ المَوَاطِرَ حَيّاً مِن بَنِي مَطَرِ [٣]

فالشاعر – كما يشرح التبريزي- يستسقي السحاب لكي لا يرقـد الـسمر (الشجر)، فرقوده : يبسه ، فسأله أن يوقظه بالاخضرار والإيراق ، فـالقوم فـي جزع يترقبون مطره لما هم فيه من الجدب وشظف العيش [٤] ، وينتظـر مـن المطر أن لا يبخل على بني مطر لوجود مناسبة لفظية بينهما لذا فقد خصهم مـن دون غيرهم . وهذه الظاهرة كثيرة في شعر المعرِّيّ ، إذ يهتم في مواضع عـدة بالمناسبات اللفظية ، فهذا الاستهلال وإن كان يدعو فيه إلى الحياة بيد أن هـاجس الفزع من الطلل ما زال يتخلله ، فهو بقدر ما يبعد عنه يعود ليعيش فيه ، إن هذه

---

(١) ينظر : الشروح ، ق١ : ١٧٣ .
(٢) الشروح ، ق : ١٧٢ – ١٧٣ .
(٣) سقط الزند : ٥٦ .
(٤) الشروح ، ق١ : ١١٥ – ١١٦ .

الحركة قائمة على آليتي (الشرخ) : الانحراف من الاستهلال التقليدي ، و(الإكمال) في العودة إليه .

أما أُنموذج استهلال وصف الرحلة فيتجلى في قوله :

أَعَنْ وَخْدِ القِلاَصُ كَشَفْتِ حَالاَ ؛ وَمِنْ عِنْدِ الظَّلاَمِ طَلَبْتِ مَالاَ
ودُرًّاً ، خِلْتِ أَنْجُمَه عليه فهَلاَّ خِلْتِهِنَّ بِه ذُبَالاَ
وَقُلْتِ : الشَّمْسُ بالبَيداءِ تِبْرٌ ؛ وَمِثْلُكِ مَنْ تَخَيَّلَ ثُمَّ خَالاَ
وفي ذَوْبِ اللُّجَيْنِ طَمِعْتِ ، لَمّا رَأَيْتِ سَرَابَها يَغْشَى الرِّمَالاَ
رَمَاكِ اللهُ ، مِنْ نُوقٍ ، بِرُوقٍ مِن السَّنُواتِ ، تُثْكِلُكِ الإفَالاَ
فقد أَكْثَرْتِ نُقْلَتَنا ، وكانت صِغارُ الشُّهْبِ أسْرَعَها انْتِقالاَ
تَذَكَّرُكِ الثَّوِيّةَ ، مِنْ ثُدَيٍّ ضَلالٌ ما أردْتِ بِه ضَلالاَ
وَلَوْ أنّ المَطِيَّ لها عُقُولٌ ، وَجدِّكِ ، لم نَشُدَّ بِهَا عِقَالاَ [1]

إن لوحة الرحلة في القصيدة العربية – في الأغلب- تسوغ الجهد والتعب والمشقة التي تبذل فيها ، ويقول ابن رشيق في هذا الصدد ((والعادة أن يذكر الشاعر ما قطع من المفاوز ، وما انضى من الركائب ، وما تجشم من هول الليل وسهره ، وطول النهار وهجيره ، وقلة الماء وغؤوره ، ثم يخرج إلى مدح المقصود ليوجب عليه حق القصد ، وذمام القاصد ، ويستحق منه المكافأة)) [2] .

---

(١) سقط الزند: ٤٧ – ٤٨ ، الوخد : نوع من السير سريع ، القلوص : الناقة الفتية . الذبال: الفتائل المشعلة ، الواحدة ذبالة، التبر : الذهب ، اللجين: الفضة الذائبة ، السراب: بياض يعلو الرمال في البيداء ، الروق، الواحدة روقاء : الطويلة الأسنان ، الإفال : الواحد أفيل: الصغير من الإبل صغار الشهب : أراد بها الزهرة وعطارد والقمر ، أصغر النجوم وأسرعها ، الثوية : موضع بظهر الكوفة ، ثدي : موضع بالشام ، وجدك : قسما بحظك، لم نشد بها عقالاً : لم نسخرها للركوب ، رحلي : ارتحالي .

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ٢٢٦/١ .

كما أن تسويغ الرحلة يتأتى من كون الشاعر يظهر فيها شدة تحمله ، وشجاعته، وحزمه في إقدامه على ركوب المخاطر واجتياب البراري فضلاً عن حصوله على مغانم تعود عليه بالنفع ، ففي هذا المعنى يقول أبو النشناش [١] :

فَلَمْ أرَ مثلَ الفَقْرِ ضَاجَعَهُ الفَتّى ولا كسوادِ الليلِ اخفقَ طالعهْ [٢]

وكذلك قول جابر بن ثعلب الطائي :

فإنّ الفتى ذا الحزم رامٍ بنفسه حواشيَ هذا الليل كي يتموّلا [٣]

أما لوحة المعرِّيّ فتتقاطع مع ما تقدم ، فهو ينكر على نفسه ركوب القلاص واجتياب الصحاري في ظنٍ ان الجهد والمشقة والتعب سيزيده في الرزق بل يزداد انكاره حينما يحسب النجوم التي تتلألأ في جنح الظلام درراً ، والشمس المطلة ذهباً، والسراب فضة ذائبة ، فلو بدّل هذا الظن وحسب الأنجم ذبالاً لوفر على نفسه عناء السفر ؛ لأن الذبال لا نفع فيها ولا تستحق العناء ، فإذا كان المعرِّيّ – كما بينا سابقاً- يستغل المناسبة اللفظية في شعره فهو يختار هنا المناسبة المعنوية، فإن الدرر كما تشبه النجوم تشبه الذبال والمصابيح [٤] .

ويبدو أن هناك معاني خفية تقولها هذه اللوحة ، فالمعرِّيّ لا يريد ان يشبه الدرر والذهب والفضة بالذبال والمصباح والسراب بل أن هذه الأشياء هي في حقيقتها كذلك في ظن المعرِّيّ ، فهو الذي حوّل الجواهر والمعادن إلى ألم وإيذاء

---

(١) لم أعثر له على ترجمة في ما توافر لديّ من مصادر .

(٢) ديوان الحماسة ، تأليف أبي تمام حبيب بن أوس الطائي ، تحقيق: د. عبد المنعم أحمد صالح ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠ : ٩٩ .

(٣) ديوان الحماسة : ٩٥ .

(٤) كما جاء في قول امرئ القيس :

نظرت إليها والنجوم كأنها مصابيحُ رُهبانٍ تشبّ القُفالِ

ديوان أمرئ القيس : ٣١ .

وقول جرير :

سرى نحوكم ليلٌ كأن نجومه قناديل فيهن الذّبال المفتَّل

ديوان جرير ، مج١ : ١٤١ .

ومعاناة فقال ((الفضّة تفضّ خاتم الدّيانة ، والدّر يدرّ المعصية ، والنّضار يتــرك الأوجه غير نضراتٍ)) [١] .

ويقول :

وما نِلتُ مالاً ، قط ، إلاّ ومَــالَ بــي وَلا دِرْهَمـــاً إلا ودّر بِــيَ الهــمُّ [٢]

وهذا يعني أنه ينكر لوحة الرحلة فحينما تكون الدرر فتائل تكون الرحلــة عبثاً ، وهنا تكمن المفارقة ، فهو في الوقت الذي ينظم فيه لوحة الرحلة ويبنيهــا ، ينفيها ويهدمها في الآن نفسه ، بيد أن انكار لوحة الرحلة ليس لذاتها إنمــا لغايــة أخرى تكمن في تبلور الملامح الأولية في رفض المديح – كما سنبين لاحقاً- وهذا يعني أن اللوحات تتآزر فيما بينها للوصول إلى معنى كلي وشامل ، الأمر الــذي يفند رأي من يصف القصيدة العربية بكونها مفككة بسبب تركيب العقل العربي[٣]، فقصائد المعرِّيّ في هذه المرحلة –كما بينا سابقاً – في الأغلب قائمة على عدد من اللوحات وهي ترتبط عضوياً فيما بينها ، والأمر نفسه يصدق على أبيات اللوحــة الواحدة أيضاً ، فعلى سبيل المثال نجد الخطاب في هذه اللوحة ومن خلال البيــت الأول ينفتح على عدد من الاحتمالات لا يمكن تبني أقواها إلا بعد قراءة اللوحــة كاملة ، فالخطاب قد يكون موجهاً للنفس أي الذات الشاعرة أو موجهاً إلى الــزوج أو العاذلة أو الحبيبة ؛ فإذا لم تكن للمعرِّيّ زوج أو حبيبة في الواقع [٤] فإن تبنيه ممكنٌ لأن هذا المعنى يتكرر كثيراً في الشعر العربي ، فقد يتخذه الــشاعر علــى سبيل المجاراة ، فالخطاب كما يرى (باختين) ليس للمؤلف وحده وإنمــا للمؤلــف

---

(١) الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ ، أبو العلاء المعرِّيّ ، ضبطه وفسر غريبــه: محمود حسن زناتي ، مطبعة الحجازي ، القاهرة ، ١٩٣٨ ، ط١ : ١١٧ .

(٢) سقط الزند : ١٥٦ .

(٣) ينظر على سبيل المثال : بنية العقل العربي ، محمد عابد الجــابري ، المركــز القــومي للدراسات الاستراتيجية ، الدار البيضاء ، ١٩٩٦ م ، ط٥ .

(٤) ينظر : أبو العلاء المعرِّيّ : ٤٩ .

والمجتمع الذي ينتمي إليه [١] ، لـذا وضـع (كولـدمان) مفهـوم البنيـة الدالـة (Significant Structure) التي استمدها بدوره من (لوكاش) و (جان بياجيه)[٢]، ويرى (كولدمان) أن البنية الدالة للعمل الأدبي أو أي عمل عقلـي آخـر ((تمثـل الوعي الجمعي للذات غير الفردية في علاقاتها الحميمية فـي تلـك البنـى)) [٣] ويستند (كولدمان) إلى ما ذكره بياجيه عن ((النفس وما تمتاز به من قـدرة علـى امتصاص الآخرين والنزوع إلى الالتحام بهم والتماسك في وحدة ما ، وفي مقدمة ذلك حرص النفس الإنسانية على استيعاب ما يحيط بها من موضوعات والتوغل إلى الحد الذي يجعلها تختزن موضوعات وأفكاراً مشابهة لتلـك التـي يخزنهـا الآخرون))[٤]،أو يكون الخطاب موجهاً إلى الناقة ، إذ يسنده البيت الخامس :

رمـاك الله مـن نـوق بـروق مـن السنوات تثكلـك الافـالا

فالشاعر يدعو على الناقة بأن تبتلي بسنين من القحط والجدب وكأن الاسنان شبهت بالقرون في الطول ، كما يقول الخوارزمي [٥] ، لذا استعار للجدب والقحط اسناناً طوالاً تشبيهاً لها بالسبع كما يذكر التبريزي ، فالناقة تصبح ثكلـى بجدوبـة الأرض وفقد المرعى [٦] ؛ لذا القراءة كما يقول تيري ايغلتن ليـست ((حركـة مستقيمة الخطوط أو عملية تجميعية ، تولد تأملاتنا الأولية إطاراً لمرجع نـستطيع من خلاله تفسير ما يلي ، ولكن ما يأتي فيما بعد قد يغير فهمنا الأساسي مـسلطاً الضوء على بعض السمات ومبعداً الأخرى عن الأضواء ، عندما نواصل القراءة

---

(١) ينظر: الخطاب الروائي ، ميخائيل باختين ، ترجمة : محمد بـرادة ، الربـاط ، ١٩٨٧: ٤٥، وكذلك قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي ، ميخائيـل بـاختين ، ترجمـة : د. جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ط١ : ٢٦٩ .

(٢) ينظر : مقالات ضد البنيوية ، مجموعة من المؤلفين ، ترجمـة ابـراهيم الخليـل ، دار الكرمل ، عمان ، ١٩٨٦ : ٢٢ .

(٣) المصدر نفسه : ٣٠ .

(٤) المصدر نفسه : ٢٢ .

(٥) ينظر : الشروح ، ق١ : ٣٦ .

(٦) ينظر : المصدر نفسه : ٣٣ – ٣٥ .

نقدم الافتراضات ونراجع المعتقدات ونقوم باستنتاجات وتوقعات كثيرة ومعقـدة ، تفتح كل جملة أفقاً ثابتاً معرضاً للتحدي أو للنسف بتأثير النص نقرأ من الخلف إلى الامام ومن الامام إلى الخلف في آن واحد))[١].

أما استهلاله بالغزل فعلى سبيل المثال كما في قوله :

لَعَـلَّ نَوَاهَـا أَن تَرِيـعَ شَـطُونُها وأَنْ تَتَجَلَّى عـن شُـمُوسٍ دُجُونُهَـا
بِنَا مِنْ هَوَى سُعْدَى البَخِيلَةِ كَاسِمِها إذا زَايَلَتْهُ عَيْنُ سُـعْدَى وَسِـينُها [٢]

يبدأ الشاعر بالغزل التقليدي وقد تمنى وصال سـعدى وعودتهـا بعـد أن فارقته ، غير أن هذا التمني لا يتحقق ، فهي غائبة ، وتبخل عليه بالحضور ، لذا يلجأ الشاعر إلى إحضار اسمها ليمارس عليه أنواع اللعب الحر، شـاطباً نـصفه نكالاً لها ، وجزاءً لفراقها وبخلها وصدها عنه . إنّ لفظة (سعدى) تخـرج عـن ثنائية المقابلات كأن تكون داء تارة ودواءً تارة أخرى فهي أشـبه (بالفارمـاكون) الذي ((يدل ، في الآن معاً ، أو طوراً فطـوراً ، علـى الـدواء والـسم ، الاذى والمعالجة ، ... الخ)) [٣]، فهي تلم في ذاتها معنى ونقيضه ولكن بعـد ممارسـة اللعب عليه ، ويلجأ الشاعر الى شطب نصف اسمها ، فـ(سـعدى) كريمـة ان جاءت وكان حضورها فعلياً ، وسيكون حضوراً لكل احرفها لكنهـا بخلـت ولـم تحضر ، فكان غياب نصفها ، النصف "سعـ" ولم يحضر سـوى النـصف "دى" الذي يساوي " دا " المرض فـ(داء المريض) يجوز فيه وجهـان ، كمـا يـذكر التبريزي ، المد والقصر[٤] . يمارس الشاعر على لفظة (سعدى) قراءتين ، قراءة تأخذ بكامل أحرفها (ســ ـعـ ـدى) وهي ما لايريدها لعدم وجود مناسبة بين الصفة "البخيلة" والموصوفة "سعدى" لأن ايحاءاتها تتجه نحو صـفات إيجابيـة : كالفرح ، والسرور ، والسعادة ، وهذه الصفات هي أقرب إلى الكرم منـه إلـى

---

(١) مقدمة في النظرية النقدية : ٨٥ .

(٢) سقط الزند : ١٤٤ .

(٣) صيدلية افلاطون ، جاك دريدا ، ترجمة : كاظم جهاد ، دار الجنوب للنشر ، ١٩٩٨: ٩.

(٤) ينظر : الشروح ، ق٢ : ٨٨٩ .

البخل ، وقراءة أخرى قائمة على الشطب والتأجيل فهو أولاً يزيل عين سعدى و(إزالته – ها) تنفتح على قراءتين أيضاً القراءة الأولى إزالة الحرف الثاني من اسمها (حرف العين) فتبقى سدى ، وهذه اللفظة تشير إلى الفراق والاهمال ، فسدى " ضد اللحمة " و " ابل سدى أي مهملة " [١] ، والقراءة الأخرى قد تكون "عين" العين الباصرة فإنّ شطبها يعني سملها وتشويهها لذا كان ترشيح الشاعر لاسم (سعدى) بدلاً من ليلى أو غيرها قد ساعد على تعددية القراءة ، فالنص يشهد صراعاً داخلياً لا يسمح بالجزم بمعنى ما ، بل يسمح بتعدد إمكانات المعاني ، أي بعبارة أخرى أن النص ساحة تباينات لا بيانات ، ساحة تفجير المعاني لا حصرها[٢] ، ويواصل الشاعر الشطب فيسقط حرف السين من اسم سعدى ليبقى (عدا) ، وهذه القراءة تقلب العلاقة مع الحبيبة رأساً على عقب لأن الصد والبعد والهجر حوّل الحب عداءً ، وقد يكون الشطب مركباً فيشطب حرفين معاً من اسم سعدى ليبقى (دى) أو (دا) . والملاحظ أن في كل حالة شطب يحصل انسجام بين الاسم المتبقي / الموصوف (عدى ، وسدى ، ودا) ، والصفة (البخيلة) . على العكس تماماً حينما يُقرأ اسم سعدى بأحرفها كلها .

كما بينا سابقاً فإن المعرِّيّ يستحضر أغلب أغراض الشعر ، فقد قال التبريزي : ((وشعره كثير في كل فن [...] وهو أشبه بشعر أهل زمانه مما سواه، لأنه سلك فيه طريقة حبيب بن أوس الطائي وأبي الطيّب المتنبي وهما هما في جزالة اللفظ وحسن المعنى)) [٣] ، في حين يرى البطليوسي أنه سلك في شعره غير مسلك الشعراء حينما وصف نصوصه ، إذ يقول ((ولعمري إنه لشعرٌ قوي المباني، خفيّ المعاني ، لأنّ قائله سلك به غير مسلك الشّعراء وضمّنه نكتاً

---

(١) مختار الصحاح ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي ، ضبط وتصحيح : سميرة خلف الموالي ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، د . ت ، مادة (سدى) .

(٢) ينظر : " العالم والنص والناقد " ، ادوارد سعيد ، عرض: فريال جبوري غزول ، مجلة الفصول، ١٩٨٣ ، ع١ : ١٩٤ .

(٣) الشروح ، ق١ : ٤ .

من النّحل والآراء وأراد أن يرى معرفته بالإخبار والأنساب وتَصرّفَه في جميع أنواع الأدب)) [١] .

ويبدو من الوهلة الأولى أن هناك تناقضاً بين الرأيين ، فالأول يرى أنه سلك في شعره طريقة أبي تمام والمتنبي في حين يرى الآخر أنه لم يسلك بشعره مسلك الشعراء، بيد أن الرأيين كليهما صحيحان ، لأن الأول يصف نصوص سقط الزند فقط وينظر إليها بوصفها نسقاً طبيعياً من أنساق الشعر العربي وامتداداً له من حيث القالب الصياغي ونظام القصيدة العربية ، إذ يشكل شعره لبنة في صرح ذلك البناء ، أما الرأي الآخر فإنه من المعروف أن البطليوسي شرح السقط فضلاً عن عدد من قصائد اللزوميات ؛ لذا رأيه بصدد شعر المعرِّيّ عامة فضلاً عن أنه يصف أسلوب الشاعر وما يتضمن شعره من معان وأخيلة وصور لها علاقة بالذات الشاعرة للمعري نفسه ، فالشاعر لم يدع ((غرضاً من أغراض الشعر المعروفة إلى عصره إلا نظم فيه ، على مذاهب الفحول السابقين : مدح بغير تكسب وهنأ بالعروس والولد ، ورثى وهجا ، وتغزل وافتخر على تفاوت في مدى العناية بكل ذلك واتصل بالحياة عن قرب ، منشغل بالمعارك الدائرة بين العرب والروم وقال فيها قصائد حماسية ، مطولة رنانة وعزف للأبطال نشيد النصر))[٢].

وبعد وقفة متأنية لقصائد هذه المرحلة يمكن تصنيفها إلى قسمين من حيث عدد الأغراض :

القسم الأول : ينطوي على أكثر من غرض حتى يؤدي إلى غرض مركزي، ويكثر هذا اللون عادة حينما يكون الغرض المركزي مدحاً .

القسم الآخر : ينطوي على غرض واحد فقط كأن يكون فخراً أو غزلاً ، أو مدحاً ، أو وصفاً ، أو رثاءً ... الخ .

أما فيما يخص القسم الأول فإننا سنكتفي بالتحدث عن الغرض المركزي "المدح" فقط لأننا قد تحدثنا عن أغلب الأغراض الأُخر في استهلالات القصائد .

---

(١) الشروح ، ق١ : ١٥ .

(٢) أبو العلاء المعرِّيّ : ٤٥ .

شغل المدح حيّزاً كبيراً من ديوان السقط وهذا اللون من الشعر اهتم به أسلافه من الشعراء اهتماماً ملحوظاً ، إذ لا يكاد يخلو منه ديوان من دواوين الشعر العربي القديم بيد أنه كان يزدهر حيناً ويخفت حيناً آخر تبعاً للظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وقد كان الشعراء – في الأغلب- ينظمون هذا الغرض ليتكسبوا ويحصلوا على الهبات ؛ لذا كانوا يخصون مديحهم بالطبقة الموسرة من ذوي الجاه والسلطان ملوكاً وخلفاء وأمراء ووزراء وقواد ... وذوي المناصب المرموقة في المجتمع .

يفتقر هذا الغرض – في الأغلب- إلى عاطفة أصيلة لأن الممدوح يفرض على الشاعر شروطه أو على الشاعر أن يسير ضمن الخطوط التي يبتغيها الممدوح ، إذ يروي صاحب العقد ((أنه بينما كان الرشيد في طريق الحج اعترضه إعرابي فأنشد أبياتاً فزبره وقال ألمْ أنهكم عن قول مثل هذا الشعر ؟ ألم أقل لكم امدحوني بمثل قول مروان بن أبي حفصة في معن بن زائدة الشيباني)) [(١)] ، كما اجتمع ((الشعراء بباب المعتصم فبعث إليهم من كان منكم يحسن أن يقول مثل قول أبي منصور النمري في أمير المؤمنين الرشيد :

إنّ المكارم والمعروف أودية   أحلَّك الله منها حيث تجتمع

---

(١) وقد قال مروان بن أبي حفصة في معن بن زائدة الشيباني :

بَنو مَطَرٍ يوم اللقاءِ كأنّهم   أُسودٌ لها في غيل خفّان أشْبَلُ
هم يمنعون الجارَ حتى كأنما   لجارِهُم بين السِّماكينِ مَنْزِلُ
بهاليلُ في الإسلام سادوا ولم يكُنْ   كأوّلِهم في الجاهليّة أوّلُ
وما يستطيع الفاعلون فعالهم   وان احسنوا في النائبات وأَجْمَلُوا
هم القوم إن قالوا اصابوا وإن دعوا   أجابوا وإن اعطوا اطابوا واجزلوا

العقد الفريد ، أبو عمر أحمد محمد بن عبد ربه ، شرح : احمد أمين ، وأحمد الزين ، وإبراهيم الابياري ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٤٨ ، ط٢ : ٣٨٠/١ .

[...] فليدخل ، فقال محمد بن وهب : فينا من يقول خيراً منه [...] فأمر بادخالـه واحسن صلته)) [١] .

ومن خلال ما تقدم يتجلى بوضوح كيف أن الممدوح يفرض ما يريد ومـا على الشاعر إلا الانصياع والخضوع ، أو أن يعود أدراجه من غيـر أن يحقـق مراده من الغُنْمِ، فالشاعر المادح ، كما يقول التوحيدي ، لا تراه إلا ((قائمـاً بـين يدي خليفةٍ أو وزيرٍ أو أميرٍ باسط اليد ، ممـدود الكـفّ ، يـستعطف طالبـاً ، ويسترحم سائلاً ؛ هذا مع الذِّلة والهوان ، والخوف من الخيبة والحرمان)) [٢] .

وقد تناول المعرِّيّ هذا الغرض على نحو كبير في هذه المرحلة غير أنـه يقول: ((ولم اطرق مسامع الرؤساء بالنشيد ، ولا مدحت طالباً الثواب وإنما كـان ذلك على معنى الرياضة وامتحان السوس)) [٣] ؛ لـذا الممـدوح لـيس متلقيـاً مخصوصاً وواقعياً – في الأغلب- يفرض عليه شروطه رغبة أم رهبة ولعل هذا هو السبب الرئيس الذي جعل البطليوسي ينتقد عدداً من أبيات المعرِّيّ لأنـه لـم يتمكن من معرفة الممدوح فيها ، فيقول في شرحه للبيت :

فَنَجْزِيَهـا عَلَـى الحُـسْنَى وَأَهْـلٌ   لِمـا ظَنَّـتْ خَلائقُـك الحِـسَانُ [٤]

((قال للممدوح: وخلائقك الحسان أهل أن تحقق ما رجته، وتكون عند الذي ظنّته. وهذا مثل قوله في موضع آخر :

---

(١) وقد انشد :

ثلاثـةٌ تُـشرِقُ الـدّنيا ببهجـتهم   شمس الضحى وأبو إسحاق والقمـرُ
يُحكى أفاعيلـه فـي كـل نائلـة   الغيث والليثُ والصمـصامة الـذكرُ

العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ١٣٨ – ١٣٩ ، وينظـر : زهـر الآداب وثمـر الألباب ، أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني ، دار الجيل ، بيـروت ، ط٤: ٣/٧٠٢-٧٠٣، وينظر: ديوان المعاني، أبو هلال العسكري، عالم الكتب ، د.ت: ١/٢٨.

(٢) الإمتاع والمؤانسة ، أبو حيان التوحيدي ، تحقيق: أحمد أمين واحمد الزين ، مطبعة: لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٣٩ : ٢/١٣٨ .

(٣) الشروح ، ق١ : ١٠ .

(٤) المصدر نفسه ، ق١ : ١٧٩ .

أَلاَ لَيتَ شِعري هــل أدِيــنُ ركائبًــا أمُــطُّ بهــا حتـــى يطلِّحهــا المــطُّ

وهذا من الشعر المعيب عند نقاد الكلام ؛ لأنه أضمر اسم الممــدوح ولــم يصرِّح به ، فصار الشعر مبهماً لا يُعْلَمُ فيمن قِيل)) [١] .

ولا يخفى أن كون الممدوح متلقياً فعلياً سيؤول الأمر إلى أن يكون مستمعاً وحينها يتوجب على الشاعر مراعاة الطبيعة الشفاهية / الإنشادية للقصيدة من حيث طبيعتها العروضية أو البلاغية وقد ((اشتق البلاغيون – تحــت وطــأة الطبيعــة الشفاهية في توصيل الشعر – عدداً كبيراً من قوانينهم مراعاة لمقــام المــشافهة ، وذلك واضح في حرصهم على وصف المفردة بالفــصاحة ووضــعهم شــروطاً لصحتها تتصل كلها بوقعها في الآذان كخلوها من تنافر الحروف أو التعقيد)) [٢]، كما ينبغي للشاعر مراعاة الكلام من حيث ســهولتُهُ فهــو ((يحــسن بــسلاسته ، وسهولته ، ونصاعته ، وتخير لفظه))[٣] ، وكذلك ((مطابقته لمقتضى الحال مــع فصاحته)) [٤] ، وتركز الطبيعــة الــشفاهية علــى الرشــاقة ((حــلاوة الالفــاظ وعذوبتها))[٥] ، وتبعد في الوقت نفسه عن الجهامة ((الكلمات القبيحة السمع)) [٦]، والتعقيد ((تعسير المعاني)) [٧] ، والتقعيد ((استعمال اللفظ الغريب جداً)) [٨] .

---

(١) الشروح ، ق١ : ١٧٩ – ١٨٠ .

(٢) الانشاد والتلقي بعض المزايا الشفاهية في القصيدة العربية الحديثة ، حاتم الصكر ، آفــاق عربية ، آب ، السنة الثامنة عشرة، ١٩٩٣ : ٣٦ ، وينظر : التلخيص في علوم البلاغــة، القزويني ، شرح البرقوقي ، بيروت ، د. ت : ٢٤ – ٢٦ .

(٣) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر : ٦٩ .

(٤) التلخيص في علوم البلاغة : ٢٣٣ .

(٥) البديع في البديع في نقد الشعر ، اسامة بن مرشد بن علي بن منقذ ، تحقيق : عبــد علــي مهنا ، بيروت ، دار الكتب العلمية ،١٩٨٧ ، ط١ : ٢٣٣ .

(٥) المصدر نفسه : ٢٣٣ .

(٦) المصدر نفسه : ٢٣٥ .

(٧) المصدر نفسه : ٢٣٤ .

إن المعرِّيّ يصنع الممدوح بنفسه ويتحكم فيه فيكون بذلك متلقياً تخيلياً افتراضياً ((يخلقه النص وحده وهو يساوي شبكة البنى التي تغري بالاستجابة وتستهوينا للقراءة بطرق معينة)) [١] .

ويتخلص الشاعر من رسم صورة الممدوح التقليدية التي تقتضي منه مراعاة ما يقوله ومقتضى الحال [٢] ؛ لذا نجده في هذا الغرض قد يميل إلى الالتواء والغموض والتكثيف والتعقيد وقد تظهر عليه الصنعة والزيادة والحذف والإغراب وكذلك شغفه بالألغاز والإبهام فضلاً عن ميله إلى ذكر تفاصيل دقيقة للأشياء التي يتناولها كأسماء السيف والأسد والصحراء والإبل والكواكب والنجوم... الخ ، إذ يصعب على الممدوح لو كان واقعياً فهم بعضها مهما كانت ثقافته ومعرفته باللغة ، إذ يجد المتتبع لهذا النوع من القصائد أن المعرِّيّ يظهر فيها إمكاناته اللغوية ومقدرته في معرفة خصائص الأشياء وتفاصيلها أكثر من اهتمامه بالممدوح ؛ لذا لا يغدو الممدوح غاية في ذاته بل مجرد وسيلة يتخذها الشاعر لاجل إظهار قابليته على النظم كما ذكر ذلك بنفسه .

أما القسم الآخر أي القصائد ذات الغرض الواحد فإنه يتناول موضوعاً واحداً من غير مقدمات ، كقوله في الغزل :

مْنك الصُّدُودُ وَمِنِّي بالصَّدُودِ رضا ... مَنْ ذَا عَليَّ بِهَذَا في هَوَاكِ قَضَى ؟

بي مِنْكِ مَا لَوْ غَدَا بِالشَّمْسِ ما طَلَعَتْ ... مِنِ الْكَآبَةِ ، أَوْ بِالْبَرْقِ مَا وَمَضَا

إذا الفتَى ذَمَّ عَيشاً في شَبِيبته ... فَمَا يَقُولُ، إذَا عَصْرُ الشَّبابِ مَضَى ؟

وقد تَعوَّضْتُ عن كُلٍّ بِمُشْبِهِهِ ، ... فَمَا وَجَدتُ لأيَّامِ الصِّبا عِوَضَا

وَقَدْ غَرِضْتُ من الدُّنْيَا ، فَهَلْ زَمَني ... مُعْطٍ حيَاتي لِغِرٍّ بَعْدُ مَا غَرِضَا ؟ [٣]

وكقوله في وصف الليل :

---

(١) النظرية الأدبية المعاصرة : ١٦٤ .

(٢) ينظر : النقد الأدبي وأثره في الشعر العباسي : ١٠١ .

(٣) سقط الزند : ٢٠٨ .

عللاني فإنّ بِيضَ الأماني   فَنِيَتْ وَالظَّلامُ لَيْسَ بِفَانِي
إنْ تناسَيْتُما ودادَ أُنَاسٍ   فَاجْعَلاَني مِنْ بَعْضِ مَنْ تَذكُرانِ
رُبّ ليلٍ ، كَأَنَّهُ الصُّبْحُ في الحُسْـ   ـنِ وَإن كَانَ أَسْوَدَ الطَّيْلَسَانِ
قَدْ رَكَضْنَا فيهِ إلى اللَّهْوِ لَمَّا   وَقَفَ النَّجْمُ وقْفَةَ الحَيْرَانِ
كَمْ أَرَدْنَا ذَاكَ الزَّمَانَ بِمَدْحٍ ،   فَشُغِلْنَا بِذَمِّ هَذَا الزَّمَانِ
فَكَأَنِّي مَا قُلْتُ ، وَالْبَدْرُ طِفْلٌ ،   وَشَبَابُ الظَّلْمَاءِ فِي عُنْفُوانِ :
لَيْلَتِي هذهِ عَرُوسٌ مِنَ الزّنْـ   ـجِ عَلَيْهَا قَلائِدٌ مِنْ جُمَانِ
هَرَبَ النَّوْمُ عَنْ جُفُونِيَ فِيهَا ،   هَرَبَ الأمْنِ عَنْ فُؤَادِ الجَبَانِ
وكَأَنَّ الهِلاَلَ يَهْوَى الثُّرَيّا ،   فَهُمَا ، لِلْوَدَاعِ ، مُعْتَنِقَانِ
قَالَ صَحْبِي ، في لُجَّتَينِ من الحِنْـ   ـدِسِ وَالْبِيدِ ، إذْ بَدَا الفَرْقَدانِ :
نَحْنُ غَرْقَى ، فَكَيْفَ يُنْقِذُنَا نَجْـ   ـمَانِ في حَوْمَةِ الدُّجى غَرِقَانِ ؟[1]

إنّ تجليات القلق من التأثر تبدو واضحة من خلال قراءة المعرِّيّ لأسلافه من الشعراء فهو حينما يقول :

وَإِنِّي وَإِنْ كُنْتُ الأَخِيرَ زَمَانُهُ   لآتٍ بمَا لَمْ تَسْتَطِعْهُ الأَوائِلُ [2]

يكشف عن مدى ما يعتريه من شعور بالهيمنة والسلطة من لدن الأسلاف ، لذا يدخل في صراع مر معهم منذ البداية (المرحلة الأولى) محاولاً نسف قوتهم وتعطيل فحولتهم فهو – على حسب قوله – يتفوق عليهم وإن كان متأخراً ، لا ، لأنه آت بما لم تقله الأوائل ، بل بما لم تستطعه . فالاستطاعة التي تتجلى من خلال سياق النص ودلالتها الإيحائية ترتبط بالقدرة العالية والتفوق والقوة (الفحولة) وهذه الصفات تكون كافية له في قهرهم وسحب الشهادة الفحولية منهم ، فالشعراء الموصوفون بالسبق والفحولة من أمثال زُهير بن أبي سُلْمى ، والنابغة الذبياني لا يرتقون إلى ما ارتقى إليه ، بل فما شأن هؤلاء إزاءه حينما يلم شرّاد المعاني :

---

(١) سقط الزند : ٩٤ .

(٢) المصدر نفسه : ١٩٣ .

تَـــذُودُ عُـــلاكَ شُـــرَّاد المعـــاني إلـــيَّ فَمَـــنْ زُهَيْـــرٌ أَو زِيـــادُ [١]

فالأسلاف برأيه – وإن كانوا سباقين إلى المعاني والصور والأخيلة غير أن ما قالوه قد مضى عليه دهر وصار قديماً ، إنما الفضل للجديد والجدة ، إذ يقول :

وَإِذا نَضَتْ ، عَنْ مَتْنِها ، بُرْدَ الصِّبَا مَعْشُوقَةٌ ، فَإِلى الجَفَـاءِ تَـؤُولُ [٢]

فالمعشوقة مرغوب فيها طالما كانت ترتدي برد الصبا ، فإذا ما تجـردت منه هجرها من كان يعشقها ، وكذلك الشعر ((إنما يحلو مَسْمَعه ، ويحسن من الممدوح موقعه ، إذا لم تُخْلِقه الأيام ، وكان حديث النّظام ؛ فابعَثْ بها إليه قبل أن تُخْلِق جِدّتُه وتذهب بهجته)) [٣] .

فالمعرِّيّ يلجأ إلى الوسائل الدفاعية لكي لا يغدو نسخة مكررة من السلف، وان ما قاله ليس سوى إجراء دفاعي يحاول من خلاله إيهام المتلقي بتفوقه الساحق على الآباء، ولا يخفى أنّ قراءة المعرِّيّ للسلف وان كانت قوية في عدد من المواقع أو فإنها لم تخلُ من التباين ، فكانت على مستويات عدة ، ومن هنا فإننا قسمنا قراءته للأسلاف على ست قراءات ، وتجدر الإشارة إلى أننا لا نقصد أن هذه القراءات هي قيم معيارية لنصوص المعرِّيّ مستقلة بذاتها ، بل هي تقويم للعلاقات التي تربطها بالنصوص السابقة ومدى فاعليتها في التعامل معها وكيفية انفتاحها عليها وهذه القراءات الست هي :

١- القراءة المحتذية : وفيها يكون الشاعر واقعاً تحت هيمنة النص السابق وسلطته .

٢- القراءة التكرارية النامية : وفيها يُقْرأُ النص السابق الواحد أكثر من مرة .

٣- القراءة الموازية : وفيها يسير الشاعر في ركب أسلافه وموازياً لهم .

٤- القراءة التعديلية : وهي القراءة التي تكمل النص السابق أو تصححه .

---

(١) سقط الزند : ٨٤ .

(٢) المصدر نفسه : ١٤٢ .

(٣) الشروح ، ق٢ : ٨٨١ .

٥- القراءة المضادة : هي القراءة التي تقلب النص السابق وتنقضه .

٦- القراءة الإنتاجية : وهي قراءة ذكية يحاور فيها الشاعر نصوص أسلافه مولداً منها نصوصاً جديدة تتصف بالإبداع .

فالقراءة المحتذية ، كما أشرنا ، أن الشاعر يكون واقعاً تحت هيمنة النص السابق لا يحيد عنه ، ويعده أُنموذجاً يحتذي به ، كما في قوله :

تَكَـــادُ قِـــسِيُّهُ مِـــنْ غَيـــرِ رامٍ تُمَكِّـــنُ فـــي قُلُـــوبِهِمُ النِّبَـــالاَ (١)

فهو يحذو المتنبي في قوله :

كـــأَنَّ الْقِـــسِيَّ الْعاصِـــيَاتِ تُطِيعُـــهُ هَوًى أَوْ بِهَا في غَيْرِ أُنمُلهِ زُهْدُ (٢)

وقوله :

أَدْنَى الفـــوارِسِ مَـــنْ يُغيـــرُ لمَغْـــنَمِ فَاجْعَلْ مُغَـــارَكَ لِلمَكَـــارمِ تُكْـــرَمِ (٣)

فهو يحتذي قول عنترة :

يُخْبِركِ مَـــنْ شَـــهِدَ الوقيعَـــةَ أَنَّنـــي أغشَى الوَغَى وَأَعِفُّ عِنْدَ المَغْنَمِ (٤)

وقوله :

غِـــــرَارهُ لِـــــسَانا مَـــــشْرفيٍّ يَقُـــولُ غرائـــبَ المَـــوْتِ ارْتجَـــالا
إذا بَـــصُرَ الأميـــرُ وقَـــدْ نَـــضَاهُ بـــأعْلى الجَـــوِّ ظَـــنَّ عَلَيْـــهِ آلا (٥)

وقد جعل الممدوح حدي السيف لسانين يتكلمان غرائب الموت ارتجـــالاً ، فحينما يسلّ سيفه وينظر إلى أعلى الجو يظن أن ما بين السماء والأرض سراباً ، لأن السراب يشبه الماء والسيف بلمعانه وبياضه ، فهذه القـــراءة تحتـــذي قـــول المتنبي:

---

(١) سقط الزند : ٤٨ .
(٢) شرح ديوان المتنبي : ٩٧/٢ .
(٣) سقط الزند : ٨٥ .
(٤) شرح ديوان عنترة ، كرم البستاني ، دار صادر ، بيروت ، د . ت : ٢٥ .
(٥) سقط الزند : ٥٤ .

وَلّـى صَـوَارِمَهُ إكْـذَابَ قَـوْلِهِمِ   فَهُـنَّ أَلْسِنَةٌ أفْوَاهُهَـا القِمَـمُ
نَواطِـقٌ مُخْبِـرَاتٌ فـي جَمَـاجِمِهِمْ   عَنْهُ بِما جَهِلوُا مِنْهُ ومَا عَلِمُـوا (١)

ففي هذا النص يولي الممدوح (سيف الدولة) السيوف القواطع أن تكذب أقوالهم ومزاعمهم في المطاولة والصبر ((فكذبتهم سيوفه بقطع رؤوسهم وجعلها –أي السيوف- كالألسنة تعبر عن تكذيبهم؛ ولما جعلها ألْسنة : جعل رؤوسهم كالأفواه لأنها –السيوف- تتحرك في تلك الرؤوس تحرك اللسان في الفم)) (٢) .

وقوله :

وَلَقَـدْ أَظَـلُّ تُظِلُّنِـي وَصَحَابتي   والشَّمسُ مِثْلُ الأَخزَرِ المُتَشاوِسِ
خيْلٌ شوامِسُ في الجِـلالِ إذا هَفَـتْ   رِيحٌ ، وإن رَكَدتْ، فغيرُ شَوَامِس (٣)

يحتذي المعرِّيّ في هذا النص نصوصاً عدة جامعاً بينها ، فالشطر الثاني من البيت الأول الذي يشبّه فيه الشمس بعين الاخزر ينفتح على قول أبي النجم :

حَتَّى إذا الشمس اجتلاها المُجتَلِـي   فهي على الأُفُـق كَعَـيْن الأَحْـوَلِ
بـين سـماطي شـفَقٍ مُهَـوّلِ   صَغْواءُ قد كـادتْ ولَمّـا تَفْعَـلِ (٤)

والنص بمجمله ينفتح على قول جرير :

إذا العُفْرُ لاذَتْ بالكِناس وَهَجَّجَـتْ   عيُونُ المَهارِي من أَجيجِ السَّمائمِ
ظلِلْنـا بمُـستَنِّ الحـرَوَر كأنّنـا   لَدَى فرسٍ مستقبلِ الـرِّيح صَـائمِ
أَعزَّ مـن البُلْـق العتـاق يَـشُفّه   أذى البقّ إلا ما احتمى بالقوائمِ (٥)

وكذلك من أبيات الحماسة :

---

(١) شرح ديوان المتنبي : ١٣١/٤ .

(٢) المصدر نفسه : ١٣١/١ .

(٣) سقط الزند : ١٩١ – ١٩٢ ، الأخزر : الشخص الذي ينظر بمؤخرة العين .

(٤) ديوان أبي النجم،تحقيق:د. سجيع جميل الجبيلي، دار صادر، بيروت،١٩٩٨،ط١: ٢٣٥ .

(٥) ديوان جرير ، مج٢: ٩٩٤ . العفر : الظباء تعلوها حمرة لاذت : دخلت العفر تحت ظل شجرة ، هججت : غارت عيون هذه المهاري وهي ابل كرام ، مستن الحرور : مجرى الريح الحارة ، صائم : قائم .

وفتيـــان بنيــتُ لهــم ردائـــي   علـــى أســـيافِنا وعلـــى القِـــسيِّ
فظلّـــوا لاثـــذين بــــه وظلّـــت   مَطايـــاهم ضــــوارِبَ بـــاللُّحيِّ [١]

وقوله :

سَرَتْ بيَ فيــه نَاجيَــاتٌ مياهُهَـــا   تَجـــمٌّ إذا مَـــاءُ الرِّكائــــب غَــارا
فَخرَّقْنَ ثَوْب اللّيْــلِ حَتّـى كــأنّني   أطرتُ بِها في جَانِبيْـــهِ شَــرَارا [٢]

وقد سرت الإبل الناجيات في الليل فقدحت بأخفافها النار من الحجارة لشدة سرعتها وهو يحتذي قول أبي الطيّب :

إذا اللَّيْـــلُ وَارانَـــا أَرَتْنَـــا خِفافُهَـــا   بِقَدْحِ الحَصَى مَا لا تُرينَا المَشَاعِلُ[٣]

وقوله :

هَذَا هُــوَ المَــوْتُ ، كَيْــفَ تَغْلِبُــهُ ؛   وَفَضْلُهُ الشَّمْسُ ، كَيْفَ تَجْحَدُها [٤]

يحتذي فيه قول الفرزدق :

فإنِّي أنا الموْتُ الذي هُــوَ ذاهــبٌ   بنفسِكَ فانظُرْ كيفُ انتَ تُحاوِلُــه [٥]

وكذلك قول جرير :

انا الدَّهرُ يُفنى الموتُ والدّهرُ خالدٌ   فجئني بمثل الدَّهر شيئاً يُطاوِلُــهْ [٦]

- القراءة التكرارية النامية : تتكرر قراءة النص السابق الواحد في أكثــر مــن موضع فقوله :

أَبَلَّ بِـــهِ الــدُّجى مِــن كُــلّ سُــقْمٍ   وَكَوْكَبُـــهُ مـــريضٌ مـــا يعـــاد
ولـــو طَلَــعَ الــصَّباحُ لفُــكَّ عَنْــهُ   مِــن الظّلمْــاءِ غُــلٌّ أو صِــفَاد [٧]

---

(١) ديوان الحماسة : ٦٠٧-٦٠٨ . اللّحيِّ : اسم موضع .
(٢) سقط الزند : ١١١ .
(٣) شرح ديوان المتنبي : ٢٩٤/٣ .
(٤) سقط الزند : ١٣٦ .
(٥) شرح ديوان الفرزدق : ٧٣٨/٢ .
(٦) ديوان جرير : ٩٧/٢ .
(٧) سقط الزند : ٨٢ .

وكذلك :

كــأنّ الزِّبْرقَــانَ بِهَــا أَسِــيرٌ ... تَجُنِّــبَ لاَ يُفَــكُّ وَلاَ يُفَــادَى [١]

وكذلك :

وَيُؤْنِسُنِي في قلــب كُـلِّ مَخُوفَــةٍ ... حَلِيفُ سُرًى لم تَصْحُ مِنْهُ الــشَّمائِلُ

مِن الزّنجِ كَهْلٌ شابَ مَفْرِقُ رَأْسِــهِ ... وَأُوثِقَ حَتَّــى نَهْـضهُ مُتَثَاقِــلُ [٢]

وكذلك :

وَبَاتَتْ تُرَاعِي الْبَــدْرَ وَهْــوَ كَأَنَّــهُ ... مِنَ الخَوْفِ لاَقَى بِالْكَمَــالِ سِــرَارَا

تَأَخَّرَ عَنْ جَيْشِ الــصَّبَاحِ لِــضُعْفِهِ ... فَأَوْثَقَهُ جَــيشُ الظَّــلامِ إسَــارَا [٣]

فهذه النصوص الأربعة هي تنويعات على قول امرئ القيس :

فيالــكَ مِــنْ لَيْــلٍ كــأَنّ نُجومَــهُ ... بِكُلِّ مُغارِ الفَتْــلِ شُــدَّتْ بيــذْبُلِ [٤]

في النص الأول يصف الكوكب بأنه مقيّد ، ولو طلع الصباح لأفرج عنه ، وفي النص الثاني يوثق الزبرقان "القمر" ، ولا يفك عنه فكأنه أسير بسبب طول الليل ، وفي النص الثالث يجعل سواد الليل ونجومه يشبه زنجياً قد شاب رأسه ، وهذا الليل الطويل لا يبرح مكانه فكأنه موثق ، وفي النص الرابع يقول عنه البطليوسي : ((هذا معنى مليح لم يسبق إليه وان كان الشعراء لم يوردوه على هذه الصفة نبهوا عليه . ومعنى هذا أن الليل والنهار لما كانا ضدين يذهب أحدهما عند إقفال الآخر ، جعلهما بمنزلة جيشين التقيا ، فهزم جيش الليل جيش الصباح وأخذ البدر أسيراً وأوثقه ، وغلب الليل على الأفق وتملكه ، وصار النهار لا يرجى ، وهذه مبالغة في وصف الليل بالطول)) [٥].

---

(١) سقط الزند : ٢٠٠ .

(٢) المصدر نفسه : ١٩٦ .

(٣) المصدر نفسه : ١١٢ .

(٤) ديوان امرئ القيس : ١٩ .

(٥) الشروح ، ق٢ : ٦٢٥ .

إنّ سلطة النص السابق قد أقلقته كثيراً ، فبقي في صراع معها حتى انتهى إلى النص الرابع الذي اعجب البطليوسي، إذ قدم فيه قراءة متطورة قياساً إلى سابقتها.

- القراءة الموازية : يكون النص الحاضر في حالة تقابل مع النص السابق وموازياً له، وهذا النوع من القراءة ربما تكون اكثر توافراً في هذه المرحلة، والشاعر يفيد مما يسمى بنقل المعنى وعكسه من غرض إلى آخر ، فقد ينقل معنى من الغزل إلى وصف السيف وهكذا ، فقوله :

إِذا سَقَتِ السَّماءُ الأَرضَ سَجْلاً — سَقَاها مِن صوارِمِهِ سِجَالاَ (١)

يوازي قول المتنبي :

هَلِ الْحَدثُ الحَمْراءُ تَعْرِفُ لَوْنَهَا — وتَعَلَمُ أَيُّ السَّاقِيَيْنِ الْغَمَائمُ
سَقَتْها الْغَمَامُ الْغُرُّ قَبْلَ نُزُولِهِ — فَلَمَّا دَنَا مِنْهَا سَقَتْهَا الْجَماجِمُ(٢)

وقوله :

فيُغْني الدِّرْعَ لُبْساً ، واليَماني — صِحاباً ، والرُّدَيْنِيَّ اْعتِقالاَ (٣)

يصف شغف الممدوح بالحرب وآلاتها ، فضلاً عن حزمه واستعداده في خوض أية معركة من غير أن يكون منشغلاً بملذاته . فهذا النص يوازي قول صريع الغواني:

تراه في الأمن في دِرعٍ مُضاعفةٍ — لا يأمَنُ الدّهرَ أن يُدْعَى على عَجَلِ(٤)

وقوله :

فإِنْ عشِقَتْ صَوارِمُك الهَوَادِي — فلا عَدِمَتْ بِمَنْ تَهْوَى اتِّصَالاَ
ولَوْلا ما بسَيفِكَ من نَحُولٍ — لَقُلْنَا أَظْهَرَ الكَمَدَ انْتِحالاَ (٥)

---

(١) سقط الزند : ٥٠ .

(٢) شرح ديوان المتنبي : ٤/ ٩٦ .

(٣) سقط الزند : ٥٠ .

(٤) شرح ديون صريع الغواني: تحقيق: د. سامي الدهان، دار المعارف بمصر، د. ت : ١٢.

(٥) سقط الزند : ٥٣ .

يرد البطليوسي أكثر من نص في موازاة هذا النص مع تحليل وافـــر ، إذ يقول: ((لولا أنّ نحول سيفك قد دلَّنا على أنّه عاشقٌ للرِّقاب لحسبنا أنّه يُظهر مـــن الكمد غيرَ ما يُجِنّ ، ويُبدي من الأسف خلافَ ما يُبطن . فإن قيل : كان يجب ألا يصفَه بنحولٍ ولا اكتئاب ، حينَ وصفَه بمواصلته للرِّقاب ؛ لأنّ العاشق إنّما يُنحلِه حبٌّ من يهواه ، إذا تعذَّر عليه أن ينال منه أملَه ومناه . وقد بيَّن ذلك أبو الطيّــب بقوله

تَعَلَّقَهـــا هَـــوَى قَـــيسٍ لِلُبْنَـــى   وواصَـــلها ولـــيس بِـــهِ سَـــقَامُ

فالجواب أنه ليس كل عاشق واصل محبوبه ، ونال منه مراده ومطلوبـــه ، يذهب غرامه ، ويبين سقامه ، بل قد يكون عند ذلك احرص عليه وأشـــد صـــبابة إليه . ألا ترى إلى قول أبي تمام :

وقالتْ نِكاحُ الحُــبِّ يُفْــسِدُ شَــكْلَهُ   وكم نكحــوا حُبَّــاً ولــيس بفاسِــدِ

وقال ابنُ الرُّوميّ :

أُعانقهـــا والـــنَّفسُ بعـــدُ مـــشوقةٌ   إليها وهــلْ بعــد العِنــاقِ تــداني
وأَلْثِمُ فاهاً كـــي تمـــوت صـــبابتي   فيـــشتدُّ مـــا أَلقَـــي مـــن الهَيمـــانِ
ولمِ يَكُ مقدارُ الذي بي من الجوى   ليـــشفيَهُ مـــا ترشُـــف الـــشفتانِ
كأنّ فؤادي لـــيس يَـــشْفِى غليلَـــه   سوى ان يُرَى الرُّوحان يمتَزِجـــانِ

ومع هذا فإنّ الرقبة التي يعشقها السيف ويحبُّ مواصلتها إنّما يلقاها مـــرّةً واحدة فقط ، وإنما يواصل مرة ثانية رقبة أخرى ؛ فعشقه أبـــداً متـــصل لكثـــرة معشوقاته ، وليس بعشق رقبةً واحدة يقضي منهـــا لذّتـــه فيُـــذْهِب ذلـــك وجـــدَه ولوعتَه))[1].

---

[1] سقط الزند : ٥٦ ، وكذلك شرح ديوان المتنبي : ١٩٦ ، والبيت فيه كالآتي :

تعلّقها هوى قيسٍ لليلـــــــــى   وواصلها فليس به سقــــــــام

وكذلك شرح الصولي لديوان ابي تمام : ٤٦٠/١ . وكذلك ديوان ابـــن الرومـــي ، كامـــل الكيلاني ، مطبعة التوفيق الأدبية ، مصر ، د . ت : ٢٧/١ . والأبيات فيه كالآتي :=

وقوله :

لَو اختصرتُم مِنْ الإِحْسَانِ زُرْتُكُـمُ　　　والعَذْبُ يُهْجَرُ للإِفْرَاطِ في الخَصَرِ [١]

فهذا النص يوازي قول دعبل واختصار له ، أي أنه قائم على الإيجاز والتكثيف ، إذ يقول دعبل :

هجرتُك لَمْ أَهْجُرْكَ من كُفْـرِ نعمـةٍ　　　وهل يُرتَجى نيـل الزيـادةِ بـالكفرِ

ولكنّنـي لمّـا أتَيْتُـك زائـراً　　　وأفرطتَ في برِّي عجزتُ عن الشكرِ

فَـمِ الآنِ لا آتيـك إلا مُـسلِّماً　　　أزورك في الشهرين يوماً وفي الشهر

فإن زِدتَ في برّي تَزيّـدْتُ جفـوةً　　　ولم تلقني طول الحياة إلى الحشر [٢]

وقوله :

وقاسِمُ الجُودِ في عَـالٍ ومُـنْخَفِضٍ　　　كقِسْمَةِ الغَيْثِ بين النَّجْمِ والشَّجَرِ [٣]

يوازي قول التهامي :

مُفَـرّقَ الجـود مقـسومٌ مواهبُـه　　　في علْية النّاس والأوساط والحَـشَمِ

والغيثَ إن جاد بالمعروف وَزّعَـه　　　بين الشَنَاخيب والغيطان والأكـمِ [٤]

وقوله :

=أعانقها والـنفس بعـد مـشوقةٌ　　　إليها وهـل بعـد العنـاق تـدانِ

وألثم فاهـاً – كـي تـزول حرارتـي　　　فيـشتد مـا ألقـي مـن الهيمـانِ

وما كان مقدار الذي بـي مـن الجـوى　　　ليـشفيه مـا تلـثم الـشفتانِ

كـأن فـؤادي لـيس يـشفي غليلـه　　　سوى أن يـرى الـروحين يمتزجـانِ

(١) سقط الزند : ٥٦ . الخصر : البرودة .

(٢) ديوان دعبل بن علي الخزاعي ، تحقيق : عبد الصاحب عمران الدجيلي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٧٢ م ، ط١ : ٣٣٥ – ٣٣٦ . ((وهي من الأبيات المنسوبة إليه))

(٣) سقط الزند : ٥٨ .

(٤) ديوان أبي الحسن التهامي ، تحقيق : أبي بكر نهرو شايش ، منشورات المكتب الإسلامي، دمشق، ١٩٦٤م، ط٢ : ٦ . الشناخيب : جمع شنخوب ، وهو أعلى الجبل .

أَعــاذَ مَجْــدَكَ عَبْــدَ الله خَالِقُـــه   مِنْ أعيُنِ الشُّهْب لا مِنْ أَعيُنِ البَشَرِ [١]

يوازي قول أبي فراس :

رَمَتْني عيون الناس حتّــى أظنّهـــا   ستحسدني في الحاسدين الكواكبُ [٢]

وقوله :

وَيَطْلُبُ مِنْكَ مَــا هَــوَ فيــكَ طَبْــعٌ   وَمَطْلُوبٌ مــن اللَّــسنِ البَيَــانُ [٣]

يوازي قول أبي تمام :

فتىً جــودُه طبــعٌ فلــيس بجافــلٍ   أفي الجَوْرِ حلَّ منـــه أَم القَــصدِ [٤]

وقوله :

وَرُبّ مُــــسَاتِرٍ بهَـــواك عَـــزَّتْ   سَــرَائُرهُ وكُــلُّ هَــوى هَــوَانُ [٥]

يوازي قول أبي تمام :

نونُ الهوانِ من الهوى مــسروقةٌ   فإذا هويتَ فقــد لقَيــتَ هوَانــا [٦]

وقوله :

مَا كَانَ يَرْكَــبُ غَيْرَهَــا لَــوْ أَنَّــهُ   عُرِضَ القَرِيضُ علَيْه وهوَ خُيُولُ [٧]

فهذه القصائد لولا كانت خيولاً لمــا ركــب الممــدوح غيرهــا ، ويقــول البطليوسي : ان ((الشعراء يشبّهون المدائح بالخيل المركوبة ؛ لأنها تحمــل ذكــر الممدوح إلى الآفاق كما تحمل الخيل رُكَّابها))[٨]،وهذا النص يوازي قول أبي تمام:

---

(١) سقط الزند : ٦٠ .

(٢) ديوان أبي فراس الحمداني ، رواية أبي عبد الله الحسين بن خالويه ، دار صادر ، بيروت، د. ت : ٣٦ .

(٣) سقط الزند : ٦٥ .

(٤) شرح الصولي لديوان أبي تمام : ٤٥٧/١ .

(٥) سقط الزند : ٦٦ .

(٦) أخل الديوان بذكره . ورد البيت في الشروح ، ق١ : ١٨٨ .

(٧) سقط الزند : ١٤٢ .

(٨) الشروح ، ق٢ : ٨٧٩ .

وهاتا ثيابُ المَدْحِ فـاْجُرِرْ ذُيُولَهـا　　　عليكَ وهذا مركَبُ الحَمْدِ فارْكَبِ [١]

- القراءة التعديلية : وهي القراءة التي تعدل النص السابق وتكمله وكأنها تمارس عليه تصحيحاً ، كما في قوله :

جَهِلْتُ فَلَمَّا لَـمْ أَرَ الجَهْـلَ مُغنِيـاً　　　حَلُمْتُ فَأَوْسَعْتُ الزَّمـانَ وَقَـارَا [٢]

فهذا النص تعديل لقول عمرو بن كلثوم :

أَلاَ لاَ يَجْهَلَـنْ أَحَـدٌ عَلَيْنَـا　　　فَنَجْهَلُ فَـوْقَ جَهْـلِ الجَاهِلينـا [٣]

وقوله :

فَـلاَ هَطَلَـتْ عَلَـيَّ وَلاَ بأَرْضِـي　　　سَحَائِبُ لُـيْسَ تَنْـتَظِمُ الـبِلاَدَا [٤]

فهذا النص تعديل لقول أبي فراس :

مُعَلِّلَتِي بالوصلِ ، وَالمَـوْتُ دُونَـه　　　إذا متُّ ظَمآناً فلا نَـزَلَ القَطْـرُ [٥]

وقوله :

هِي قَالَتْ لَمَّا رَأَتْ شَـيْبَ رَأْسِـي　　　وَأَرادتْ تَنكُّـراً وَازْوِرَارَا

أَنَا بَدْرٌ وَقَدْ بَـدَا الـصُّبْحُ فـي رَأْ　　　سِـكَ والـصُّبْحُ يَطْـرُدُ الاَقْمَـارَا

لَسْتِ بَـدْراً وإنّمـا أنْـتِ شـمْسٌ　　　لاَ تُرَى في الدُّجَى وتَبْدُو نَهَـارَا [٦]

فهذا النص تعديل لقول بعضهم [٧] في جارية اسمها (الثريا) :

---

(١) شرح الصولي لديوان أبي تمام : ٢٤٨/١ .

(٢) سقط الزند : ١١١ .

(٣) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ، أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري (ت٣٢٨هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٩ ، ط٢ : ٤٢٦ . وكذلك : شرح القصائد التسع المشهورات ، صنعة أبي جعفر أحمد بن محمد النحاس ، تحقيق: أحمد خطاب ، وزارة الأعلام ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٣م : ٦٧٩/٢ .

(٤) سقط الزند : ١٩٨ .

(٥) ديوان أبي فراس : ١٥٧ .

(٦) سقط الزند : ٢٠٧ .

(٧) لم أعثر على اسم قائلها من خلال المصادر المتوفرة لديّ .

ولمّـــا أن تَـــنَفَّسَ صُـــبْحُ شَـــيْبي — طَـــوَتْ عنِّـــي رداءَ الوَصْــلِ طَيَّـــا
تَوَلّـــتْ مُنْيَتِـــي عنِّـــي فـــرارا — تَرَى وَصْلِي لـــدى الفَتَيـــاتِ غَيَّـــا
فقلـــتُ هجـــرتِ ســـيِّدتي فقالـــتْ — وهل تبقَى مع الـــصُّبح الثُرَيَّـــا [١]

- القراءة المضادة : وهذه القراءة تعمل على قلب النص السابق ، كما في قوله :

يَبِيـــتُ مُـــسَهَّداً واللَّيـــلُ يَـــدْعُو ، — بضَوْءِ الصُّبْح ، خَالِقَه ابْتِهَـــالاَ [٢]

يخشى الليلُ ويفزع من خيل الممدوح ؛ لذا يتضرع إلى الله ليفـــرج عنـــه بالصباح فهو يقلب قول المتنبي :

أَعَزْمِي طَـــالَ هـــذَا اللّيْـــلُ فَـــانْظُرْ — أَمِنْكَ الصُّبْحُ يَفْـــرَقُ أَن يَئُوبَـــا [٣]

وقوله :

بَنَـــاتِ الخَيْـــلِ تَعْرِفُهَـــا دَلُـــوكٌ — وَصَـــارِخَةٌ وآلُـــسُ واللُّقَـــانُ
كَـــأَنَّ قَطَـــاةَ أَعْجَزِهَـــا قَطَـــاةٌ — أُدِيـــفَ ، بمَحْجِرَيْهـــا الزَّعْفَـــرَانُ
كَـــأَنَّ جَنَاحَهَـــا قَلْـــبُ المُعَـــادي — ولَيَّكَ ، كُلَّمـــا اعْتَكَـــرَ الجَنَـــانُ [٤]

يصف الخيل ويقول: إنّ أبطأها أسرع من القطاة ثم شبه قلب معاديه بجناح أسرعها من شدة خوفه ، فهو يقلب التشبيه السائد حينما يشبه خفقان القلب بخفقان الجناح ، كما في قول عروة بن حزام :

كـــأن قطـــاةً عُلِّقَـــتْ بجناحهـــا — على كَبدي من شِـــدّة الخفقـــان [٥]

- القراءة الإنتاجية : وهي قراءة ذكية يحاور فيها الشاعر نصوص أسلافه مولّداً منها نصوصاً جديدة تتصف بالإبداع ، كما في قوله :

---

(١) الشروح ، ق٢ : ٦٥٢ .

(٢) سقط الزند : ٥٠ .

(٣) شرح ديوان المتنبي : ٢٦٦/١ .

(٤) سقط الزند : ٦٨ . دلوك وصارخة وآلس واللقان مواضع في الـــروم ، القطـــاة الاولـــى: مقعد الرديف من الدابة ، والقطاة الثانية واحد القطا من الطير .

(٥) أمالي القالي ، أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي ، الهيئـــة المـــصرية العامـــة للكتاب ، طبعة : مطبعة محمد عبد الجواد الأصمعي ، ١٩٧٦ : ١٧٧/٣ .

وَيا أسِيرَةَ حِجْلَيْهَا أَرَى سَفَهاً ... حَمْلَ الحُلِىَّ بِمَنْ أَعْيَا عَنِ النَّظَرِ [١]

يحاور قول طَرَفَة :

تَحْسِبُ الطَّرفَ عليها نَجْدَةً ... يا لَقومِي للشَّبابِ المُسْبَكِرْ [٢]

وقوله :

قَدْ رَكَضْنَا فِيهِ إِلى اللَّهْوِ لَمَّا ... وَقَفَ النَّجْمُ وِقْفَةَ الحَيْرَانِ [٣]

فهذا النص إنتاج لقولي العباس بن الأحنف والمتنبي ، فالأول يقول :

والنَّجم في كَبِدِ السّماء كأنّه ... أَعْمَى تحيَّر ما لديه قائِدْ [٤]

أما المتنبي فيقول :

مَا بَالُ هَذِي النُّجُومِ حَائِرَةً ... كَأَنَّهَا الْعُمْى مَا لَهَا قَائِدْ [٥]

ويذكر الخوارزمي بأن في بيت أبي العلاء مقابلة من وجهين ((أحدهما من حيث إنّهمُ ركضوا والنجم قد وقف والثّاني من حيث إن ركضهم [كان] إلى اللهو الذي هو مجلبة للسرور ، ووقفة النجم كانت في الحيرة التي هي منشأ الحزن))[٦]. وقوله :

وَسُهَيْلٌ كَوَجْنَةِ الحِبِّ فِي اللَّو ... نِ وَقَلْبِ المُحِبِّ فِي الخَفَقَانِ [٧]

فهو يحاور قول القاضي التنوخي :

ولاحَ في الأُفْقِ سهيلٌ طالعاً ... كمقلةٍ رَمْداءَ أو خَدَّ خَجِلْ [٨]

---

(١) سقط الزند : ٥٦ .

(٢) الشاعر الجاهلي الشاب طرفة بن العبد، تحقيق ودراسة لشعره وشخصيته : علي الجندي، دار الفكر العربي ، د. ت : ٧٠ . نجدة : شدة ، المسبكر : التام المكتمل .

(٣) سقط الزند : ٩٤ .

(٤) ديوان العباس بن الأحنف ، دار صادر ، دار بيروت ، ١٩٦٥ : ١٠٢ .

(٥) شرح ديوان المتنبي : ١٧٥/٢ .

(٦) الشروح ، ق١ : ٤٢٨ .

(٧) سقط الزند : ٩٥ .

(٨) الشروح ، ق٢ : ٤٣٣ .

وقوله :

غَمْرِ النَّوَالِ وَلَنْ تُبْقَي على أَحَـدٍ ، حَتّى تَوَفَّى بجُـودٍ ضِـدّ مُحْتَـبِسِ
والنَّفْسُ تَحْيَا بإعْطَاءِ الهَوَاءِ لَهَا ، مِنْهُ ، بِمِقْدارِ ما أعْطَتْهُ مِنْ نَفَسِ[١]

ويحاور هذا النص قول أبي تمام :

فَلَمْ يَجْتَمِعْ شَرْقٌ وغـربٌ لقاصـدٍ ولا المجدُ في كفِّ امرئٍ والدراهُم[٢]

إن هذه القراءات تؤكد حضور النص السابق وهيمنة قسم منه على نصوصه ، فلعل تعامله في هذه المرحلة – في الأغلب- مع الصور الحسية ولا سيما البصرية على نحو كبير جعله بحاجة ماسة إلى استحضار النص السابق ولا يخفى أن المعرِّيّ قد فقد بصره قبل الرابعة وهو لا يتذكر من الألوان إلا الأحمر كما نقل القفطي في إنباه الرواة على أنباه النحاة عن أحدهم ، وقد ذكر أن ((أبا العلاء جدر في السنة الثالثة من عمره وكف من الجدري وقال : لا أعرف من الألوان إلا الأحمر ؛ فإنني أُلبست في مرض الجُدريّ ثوباً مصبوغاً بالعُصْفر ، فأنا لا أعقل غير ذلك ؛ وكلُّ ما اذكره من الألوان في شعري ونثري ؛ إنما هو تقليد الغير [كذا] واستعارة منهم)) [٣] . فهذا النص يجيب عن التساؤل الذي يقول فمن أين عرف أبو العلاء العلاقات البصرية وكيف أدركها ، أهي من استنتاج إدراكه واستيحاء مخيلته الذهنية أم أنه ينقل عن الأدب العربي [٤] .

يقول طه حسين : إنّ المعرِّيّ لا يخلو من إحدى اثنتين ((إمّا أن يكون عيالاً على غيره من الوصاف المبصرين ، فيأخذ عنهم ما قالوا وينفخ فيه من

---

(١) سقط الزند : ١٢٢ .

(٢) ديوان أبي تمام ، مج٣ : ١٧٨ .

(٣) تعريف القدماء بأبي العلاء ، تحقيق : مصطفى السقا وآخرين ، إشراف : طه حسين، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٥ : ٣٠ .

(٤) ينظر : أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعرِّيّ ، رسمية موسى السقطي ، مطبعة أسعد ، بغداد ، ١٩٦٨ : ١٣٥ .

نظمه روحاً خاصاً ، وليس هو في هذه الحال واصفاً ولا شاعراً وانما هو نظّام ، وإمّا أن يملكه الغرور ويأخذه العجب فيتناول الأشياء المبصرة بالوصف والتفصيل من غير أن يأتم بغيره ، أو يترسم خطو شاعر آخر وهو في هذه الحال عرضة الخطأ الشائن)) [١] .

وعلى الرغم من أن رأي طه حسين في هذا الصدد له أهميته فقد عاش تجربة المعرِّيّ نفسها في كف البصر ، إلا أنّه يقسو في حكمه على المعرِّيّ ولا سيما حينما يتناول بيته المشهور :

ليلتي هذه عروس من الزنـ ج عليها قلائد من جمان [٢]

وقد أخذ على هذا البيت ((شديد النبو عن الحقيقة بعيدٌ ما بينه وما بينها من الأمد . فإن ذلك لا يتم إلا إذا كان ائتلاف النجوم ، وانتظامها وموقعها من الليل ، كائتلاف القلادة وموقعها من العروس ، ومن الظاهر أن الليل ليس كالعروس إلا في اللفظ ، وأن النجوم ليست كالقلادة إلا على طرف اللسان)) [٣] ، ويقول ((وتشبيه الليل بالزنجي والنجوم بالدرر قديمٌ مطروقٌ ، قد اتخذه الشعراء معنى شائعاً يبذلونه ويصرفونه في أغراضهم ، فليس لأبي العلاء في هذا التشبيه ، إلا جعله الليلة عروساً قد لبست من النجوم قلائد من جمان)) [٤] .

ومما لا شك فيه أن فضل المعرِّيّ يكمن في استثماره لفظة (الزنج) على احسن وجه لما تكتنزه من إيحاءات تخدم هذا الوصف من حيث الجانب المعنوي ، إذ يقول الخوارزمي : ((شبّه تلك الليلة بعروس من الزنج لأنها شابة سوداء مقلدة مشتملة على الطرب والسرور . والزنج من بين سائر الأمم مخصوصون بشدة الطرب وحب الملاهي ووصف بعضهم رجلاً بالطرب فقال : إنه والله لأطرب من

---

(١) المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين (أبو العلاء المعرِّيّ) ، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، ١٩٧٤م ، ط١ ، مج ١٠ / ٢٠٩ .

(٢) سقط الزند : ٩٤ .

(٣) المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين (أبو العلاء المعرِّيّ) : مج ١٠/ ٢١٢ .

(٤) المصدر نفسه : ٢١١ – ٢١٢ .

زنجي عاشق سكران . قال الثعلبي رحمه الله (ويحكى من طيب عرسهم وبلوغهم فيه كل مبلغ من الأخذ بأطراف القصف والعزف ، وإثارة الرهج في اللعب والرقص)) [١] .

ويبدو أن إدراك الخوارزمي لإيحاءات دلالة لفظة (زنج) في سياقها التاريخي كان وراء تحليله الجميل بعكس ما ذهب إليه طه حسين ، فلكي تفسر ((الكلمات تفسيراً صحيحاً يجب الأخذ بنظر الاعتبار ما كانت تعنيه في زمن استعمالها ضمن النظام اللغوي المستعمل من لدن الكاتب)) [٢] .

---

(١) الشروح ، ق١ : ٤٢٩ – ٤٣٠ .

(٢) تعريف الأدب ومقالات أخرى ، دبليو ، دبليو ، روبسون ، ترجمة : د. كمال قاسم نادر ، مراجعة أمجد حسين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ط١ : ٤١ .

لايمكن القول إنّ هناك انفصالاً بين مرحلة وأخرى ، ولاسيما إذا كانت النصوص التي هي موضع الدراسة تعود لمبدع واحد ، بل هناك تحوّلات تتباين درجتها بفعل عوامل موضوعية وذاتية . فالتحول من مرحلة إلى أخرى لا يعني الغاء السابق بقدر ما هو " الدخول " في السيرورة التي هي وقائع حتميّة في دائرة الإبداع وهو ما يشبه (المابين) ، إذ ينكسر الحد الفاصل ولا يعود هناك حد ، كما يشير (هايدجر) محيلاً على الدلالة الأغريقية لكلمة (حد) ، وهو الذي لا يعني نهاية شيء ما ، بل يشير إلى بداية شيء آخر جديد ومختلف [١] ، ومن هذا المنطلق سنتناول النصوص التي تمثل المرحلة الثانية وقد يصعب تحديد هذه المرحلة تحديداً زمنياً دقيقاً للسبب الذي ذكرناه آنفاً فضلاً عن عدم معرفة تاريخ كتابة كل قصيدة ، وقد حاول أكثر من باحث [٢] أن يقسم شعر المعرِّيّ على ثلاث مراحل ومنهم د. طه حسين ، إذ يقول : ((وإذ كنا قد جعلنا حياته أطواراً ثلاثةً : أحدها طور الصبا وينتهي سنة ثلاث وثمانين وثلاثمائة ، حين بلغ العشرين، والثاني طور الشبيبة ، وينتهي سنة أربعمائة ، حين عاد من بغداد ، واعترف بانقضاء شبيبته في رسالته إلى أهل المعرّة ، والثالث طور الكهولة والشيخوخة ، وينتهي بموته ، فلا بد من أن ينقسم شعره إلى هذه الأطوار)) [٣].

ويقول عن الطور الأول : ((فأما شعره في طور الحداثة فتكثر فيه المبالغة، ويظهر فيه التكلف ، وتنقصه متانة اللفظ ، ورصانة الأسلوب، وإتقان المعنى. ولايكاد الباحث يتوسّمُه ، حتى يرى فيه سذاجة الطفل ، وعبث الوليد [...] والتقليد

---

(١) ينظر : النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، عبد الله الغذامي ، المركز الثقافي العربي ، دار البيضاء ، بيروت ، ٢٠٠٠ ، ط١ : ١٦ ، نقلاً عن :
he Location of culture , H. K. Phapha : `

(٢) قسمت بنت الشاطئ شعر المعرِّيّ على ثلاث مراحل : المرحلة الأولى منذ حياته الشعرية حتى سفره إلى بغداد ، والمرحلة الثانية ما قاله في بغداد حتى عودته إلى المعرّة، والمرحلة الثالثة ما قاله في أثناء العزلة ، ينظر: أبو العلاء المعرِّيّ ، د. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مطبعة مصر ، ١٩٦٥ .

(٣) المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين (أبو العلاء المعرِّيّ) : مج١٠ / ١٩٧ .

في شعر الحداثة ظاهرٌ ، والحرص على المحاكاة واضح ، والكلف بإظهار التفوق والنبوغ ، يعلن نفسه إلى الناس ، لذلك لا يكاد يخطر له الخاطر القيّم حتى يذهب التكلف بقيمته)) [١] ، ويقول عن الطور الثاني: ((فأما شعره في الطور الثـاني فتكاد تغلب عليه المبالغة ، ولكن حظه من التكلّف ينقص ، وقسطه مـن المتانـة يزيد، وتمثيلَه لعواطف الشاعر يَصحّ ، فإذا جاوز الخامسة والثلاثين ورأيناه ببغداد بدأنا نودّع المبالغة في شعره ، ونستقبل الاقتصاد في اللفـظ والمعنـى جميعـاً ، ورأينا ظاهرة ينبسط ظلّها على شعر الرجل ، وهـي التجمـل بالاصـطلاحات العلمية)) [٢] .

أما عن الطور الثالث فيقول: ((كان القانون الصارم الذي اتخذه أبو العلاء لنفسه ، بعد رجوعه من بغداد مؤثراً أشد التأثير ، في أطوار حياته ، فقد صـبغه بصبغة التشدّد في كل شيء ، وكلّفه التزام ما لا يلزم في أعماله العقلية ، وحياتـه المادية على السواء ، فتأثر شعره بهذا القانون تـأثراً ظـاهراً ، فامتنعـت منـه المبالغة، لأن الحرص على الـصدق ، يحـول بينـه وبينهـا . وامتنعـت منـه الضرورات ، لأن التشدد في الحياة كلفه التشدّد في التماس الإجادة ، ورأيناه يلتزم القوافي الصعبة ، فيطيل فيها من غير أن يظهر عليه ملل أو سأمٌ ، ومن غيـر أن يصيبه ضعف أو خور))[٣].

يردّ محمد سليم الجندي على هذا التقسيم ، إذ يقـول: ((حـاول صـاحب (ذكرى أبي العلاء) أن يجعل لشعر المعرِّيّ في كل طور طابعاً خاصاً به ، وسمة تميزه من شعره في طور آخر ولكنه لم يوفـق)) [٤] ، وقـد أورد عـدداً مـن الملاحظات بشأن ذلك التقسيم ومنها [٥] :

---

(١) المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين (أبو العلاء المعرِّيّ) : مج ١٩٨/١٠.

(٢) المصدر نفسه : مج ١٠ / ١٩٩ .

(٣) المصدر نفسه : مج١٠/ ٢٠٢ .

(٤) الجامع في أخبار أبي العلاء المعرِّيّ وآثاره ، محمد سليم الجندي ،مطبوعـات المجمـع العلمي العربي، دمشق ، ١٩٦٢ ، ٩٤٩/٢ – ٩٥٠ .

(٥) ينظر : المصدر نفسه ٩٥٢/٢ – ٩٥٧ .

- إن المبالغة لا تفارق شعر المعرِّيّ في جميع أطواره ، وهي في الطور الثاني مثلها في الطور الأول ولكنها أكثر منها فيه .
- إن التكلف يظهر في شعر أبي العلاء المعرِّيّ في كل طور .
- إن أراد بقوله : تنقصه متانة اللفظ ، ورصانة الأسلوب ، وإتقان المعنى ، أن هذه الأشياء كلها لا توجد في كل بيت من أبيات شعره ، فهذا صحيح ؛ ولكنه غير محصور في شعره في هذا الطور ، بل غير محصور في هذا الشاعر. فإن شعر كل شاعر لا يخلو من تفاوت قوة الأسلوب وجلاء المعنى ، ومع هذا لا نسلم أن معانيه غير متقنة ، وأسلوبه غير رصين .
- إن إظهار التفوق لا يفارق شعره في الطور الثاني ، بل هو أكثر منه في الطور الأول .
- إن التجمل بالاصطلاحات العلمية لا يخلو شعره منه في كل طور .
- إن محاكاة العرب وإيثار الألفاظ البدوية غير محصورة في طور واحد من أطوار شعره .
- إن غريب اللغة الذي ذكره مبثوث في أكثر أقواله ، ولعل السبب في ذلك ، وفيما قبله أنه كان لا يراه غريباً ... وأنه لكثرة ما كان يحفظه من كلام العرب في أغراض مختلفة تأثر بألفاظهم ومعانيهم .

وقد قسّم الجندي شعر المعرِّيّ على قسمين الأول من أول حياته الشعرية إلى حين رجوعه من بغداد ، والآخر بعد رجوعه من بغداد إلى نهاية عمره ، ويبدو أن هذا التقسيم لا يخلو من قسم من الملاحظات نفسها التي أوردها بشأن تقسيم طه حسين ، وأن اعتماد التقسيم الزمني وحده كان أساس الإشكالية التي وقع فيها الباحثون ؛ لذا نرتئي أن يكون التقسيم فنياً مع الإفادة من عنصر الزمن فتكون المرحلة مشتملة شعره من أول حياته الشعرية حتى عودته من بغداد ، ومرحلة التفكير بالعزلة إلى حين اتخاذ القرار بشأنها ، وهذه المرحلة لا يمكن تحديدها تحديداً زمنياً دقيقاً لأن ملامحها تظهر في كثير من القصائد التي تنتمي إلى الطور الأول على وفق تقسيم طه حسين ، بيد أن سمات هذه المرحلة تتبلور وتكتمل في أثناء عودته إلى المعرّة والمرحلة الثالثة هي مرحلة ما بعد قرار

العزلة ، والذي يهمنا هنا هو مرحلة التفكير بالعزلة وقرارها وهي مرحلة غير شفافة تحتاج إلى وقفة متأنية ، فالعزلة أهم سمة في هذه المرحلة لما تشكل من تحول خطير في مسار حياته وقد اتخذ قرار العزلة وهو في بغداد ، ويظهر ذلك من خلال رسالة كتبها إلى علويّ ، إذ يقول : ((وقد كنتُ عرفته بالعراق وما عزمتُ عليه من انفراد ، يحجز عن المراد ، ووجدتُ الوالدة رحمها الله وقد سبق بها القدر . إلى المدر . فأتت النيّة بالمنية فانطويت على يأس . ومجانبة للناس))[1] . ويقول أيضاً: ((ولما فاتني المقام بحيث اخترتُ أجمعت على انفراد يجعلني كالظبي في الكناس . ويقطع ما بيني وبين الناس . إلا من وصلني الله به وصل الذراع باليد – والليلة بالغد)) [2] . وفي رسالة له كتبها إلى أهل المعرّة – ولم تصلهم – حينما كان في بغداد يخبرهم بعزمه وإصراره على العزلة ويلتمس منهم أن لا يحتفلوا بلقائه – ولا بد من أن نورد الرسالة كاملة لأهميتها – إذ يقول فيها[3] : ((بسم الله الرحمن الرحيم : هذا كتاب إلى السكن المقيم بالمعرّة ، شملهم الله بالسعادة ، من احمد بن عبد الله بن سليمان خص به من عرفه ودناه ، سلّم الجماعة ولا أسلمها ، ولَمّ شعثها ولا آلمها ، أما الآن فهذه مناجاتي إياهم منصرفي عن العراق مجتمع أهل الجدل ، وموطن بقية السّلف ، بعد أن قضّيت الحداثة فانقضت ، وودّعت الشبيبة فَمَضَتْ ، وحلبت الدهر أشطره ، وجرّبت خيره وشرّه، فوجدت أوفق ما أصنعه في أيام الحياة ، عُزلة من الناس كبارح الأروى [4] من سانح النعام ، وما ألوْت نصيحة لنفسي ، ولا قصّرتُ في اجتذاب المنفعة إلى حيِّزي ، فأجمعت على ذلك ، واستخرت الله فيه ، بعد جلائه على نفر يوثق

---

(١) رسائل أبي العلاء المعرِّيّ ، د. س. مارجليوث ، طبعه في المطبعة المدرسية في مدينة اوكسفورد،١٨٩٨،وأعادت طبعه بالاوفسيت مكتبة المثنى ببغداد : (الرسالة التاسعة): ٣٤

(٢) المصدر نفسه ، (الرسالة السابعة) : ٣٣ . الكناس : مأوى الظبي .

(٣) المصدر نفسه ، (الرسالة الثامنة) : ٣٤ – ٣٥ . وكذلك : تعريف القدماء بأبي العلاء المعرِّيّ : ٩١ – ٩٢ .

(٤) البارح من الصيد : ما مرّ من ميامنك إلى مياسرك ، وبعض العرب يتطيرون به ، والأروى: الوعول ، والسانح ما مرّ من مياسرك إلى ميامنك ، وبعضهم يتفاءلون بذلك.

بخصائلهم ، فكلهم رآه حزماً ، وعدّه إذا تمّ رُشداً ، وهو أمر أسري عليه بليـل ، قُضى بِرَقّة ، وخبّت به النعامة ، ليس بنتيج الساعة ، ولا ربيب الشهر والسنة ، ولكنه غذيّ الحقب المتقادمة ، وسليل الفكر الطويل . وبادرت إعلامهم ذلك مخافة أن يتفضّل منهم متفضل بالنهوض إلى المنزل الجارية عادتي بسكناه ليلقاني فيه ، فيتعذر ذلك عليه ، فأكون قد جمعت بين سَمْجين :سوء الأدب وسوء القطيعة. وربّ ملوم لا ذنب له ، والمثل السائر : خلِّ امرأً وما اختار . وما اسمحت القرون [١] بالإياب حتى وعدتها أشياء ثلاثة : نبذة كنبذة فتيق النجوم [٢] ، وانقضاباً من العالم كانقضاب القائبة من القوب [٣] ، وثباتاً في البلد إن حال أهله من خوف الروم – فإن أبى من يشفق عليّ أو يظهر الشفق إلا النفرة مع السوّاد كانت نفرة الأعفر [٤] او الأدماء .

واحلف ما سفرت استكثر من النشب ، ولا أتكثر بلقاء الرجال ، ولكن آثرت الإقامة بدار العلم فشاهدت أنفس مكان لم يسعف الزمن باقامتي فيه ، والجاهل مغالب القدر . فلهيت عما استأثر به الزمان . والله يجعلهم أحلاس الأوطان، لا أحلاس الخيل والرعاية ، ويسبغ عليهم النعمة سبوغ القمراء الطلقة على الظبي الغرير ، ويحسن جزاء البغداديِّين ، فلقد وصفوني بما لا استحق وشهدوا لي بالفضيلة على غير علم ، وعرضوا عليّ أموالهم عرض الجِد ، فصادفوني غير جذل بالصفات ، ولاهش إلى معروف الأقوام ، ورحلت وهم لرحلي كارهون، وحسبي الله وعليه يتوكل المتوكلون)) .

---

(١) القرون : النفس .

(٢) نبذة : من نبذ الشيء إذا طرحه ، والفتيق ما انبثق عن الشيء ، والنجوم مفردها نجم ، ما نجم من النبات على غير ساق ، يريد أنه يطرح نفسه ، كما يطرح هذا النبات على وجه الأرض بعد أن تتشق الحبة عنه وينجم .

(٣) القائبة : البيضة . القوب : الفرخ .

(٤) الأعفر الظبي تعلو بياضه حمرة ، ونفرة الأعفر : شروده .

ويبدو أن الرغبة من أكثر العناصر حضوراً في اتخاذ قرار العزلة وإلاَّ لِمَ وعد نفسه بهذا الانتباذ وأخذ عليها هذا الأخذ ؟ ولِمَ عبرّ بـــ(وعد) إذا لم يكن شيئاً رغيباً إليها ؟ وكيف غابت عنه كلمة (أوعد) وهو يرهقها بالاعتزال ؟.

إن (وعد) كلمة يذهب معناها في اتجاه المرغوب به ولون دلالتها اللـــذّة ، و(أوعد) تذهب في عكس الاتجاه وعكس اللون ، فـــالمعرِّيّ يـــشعرنا باختيارهـــا للتعبير ، إنّ موقفه الجديد ومقتضياته استحال أمنية حادة وظمأ شـــهوياً أو شـــهوة ظامئة ، وقصد الاطمئنان إلى أنه تهدّى لفكرة شاملة مطلقة ، باعدت بينه وبـــين الإجبار في استحواذ كبير وفي شعور حاد لذيذ [1] .

ويشير المعرِّيّ في رسالة أخرى إلى خاله أبي القاسم فيبين ميله إلى العزلة إذ يقول : ((إنه وحشي الغريزة أنسي الولادة)) [2] ، فهذا القول يؤكـــد وجـــود شيء من العزلة في طبعه ، وإن لم تظهر على نحو واضح في المرحلة الأولـــى من حياته، ويرجع الدارسون عزلة المعرِّيّ إلى أسباب عدة منها ذهـــاب بـــصره ((فإنه حين فقد عينيه جعل كثيراً من آداب الناس ، في حفلاتهم ومواضعاتهم فـــي أنديتهم ومجالسهم ، وهو شديد الحياء عزيز النفس فكان يكره أن يخطئ ما ألـــف الناس فيكون منهم مكان السخرية والاستهزاء ، ومكان العفو والمغفرة ، أو مكـــان الشفقة عليه والرثاء له ، فآثر أن يتجنب عشرتهم ما استطاع ، ثم كان فقده أبـــاه وأمّه وشدّة فقره وسوء معاملة الناس له ، فقوّى ذلك كله في نفسه هذا الميل ، ثـــم كان بعد ذلك فشله في الإقامة ببغداد حيث يلقي الفلاسفة وأهل العلـــم ، ويحـــضر مجالس الجدل والمناظرة ، ثم اضطراره إلى الإقامة بمعرة النعمان ، تلك التي لا تقاس إلى بغداد لأصفارها من العلم وخلوِّها من العلماء)) [3] ، فضلاً عن أنه كان شديد الذكاء مرهف الحس ((دقيق الملاحظة فما كان يـــسمع كلمـــة ، أو يحـــس حركةً، أو يعرف حدوث حادثة ، ونزول نازلة ، إلا بحث عن سرها ، واستقصى

---

(١) ينظر : المعرِّيّ ذلك المجهول ، عبد الله العلايلي ، منشورات الأديب ، بيروت ، ١٩٤٤: ١٧ – ١٨ .

(٢) رسائل أبي العلاء المعرِّيّ (الرسالة السابعة) ، (مارجليوث) : ٢٩ .

(٣) المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين (أبو العلاء المعرِّيّ) : ١٦٧/١٠ .

مصدرها وغايتها ، فلا شك في أنه درس أخلاق الناس فأحسن درسها ، وبلا نفوسهم فأجاد بلاءها ، ثم لم ينتج له الدرس والابتلاء إلا شراً ، ولا ريب في أنه قرأ من كتب الفلاسفة ما وافق هذة الأهواء في نفسه فاشتد بغضه للدنيا وسوء ظنه بالناس)) [١] وحينما رحل إلى بغداد وكانت ملتقى الأمم وسمع ما سمع أزداد مقته وسخطه للناس بقدر ما ازداد علمه بهم ، واطلاعه على ما تكنه صدورهم من أخلاق لا تتفق مع شيمه ومعرفته من أعمالهم ما تأباه من الإنسانية [٢] ، فهو الذي يقول في درعية له :

بَنُو الوَقْتِ إنْ غَرُّوكَ منْهُم بحكْمَةٍ ، فمــا خَلْفَهــا إلاّ غَرائِــزُ جُهَّــالِ
لِذاكَ سَجِنْتُ النَّفسَ حتــى أرَحْتُهــا من الإنْسِ ما إخْلاءُ رَبْــعٍ بِــإخلالِ
إذا ما حَلَلْتُ الجَدْبَ فَرْداً بــلا أذًى فسقْياً له مِنْ رَوْضَةٍ غير مِحْلالِ [٣]

وعلى الرغم مما تقدم فإن فلسفة المعرِّيّ تجاه الحياة ((إنما هي نزعة من نزعات طموحه البعيد ، الراغب في اجتناء أكبر قدر من ثمراتها واحتلال أعلى منزلة من منازلها .. فلمّا فاته ذلك ترك الدنيا وكل شيء فيها)) [٤] .

فقد كانت نفس أبي العلاء تطمح إلى مكانة مرموقة بيد أنه لم يوفق إلى ذلك فازدادت عزلته ، بل أنه زهد في كل شيء في الحياة ، وقد أشار إلى ذلك بأبيات من قصيدة قالها في بغداد جواباً لابن فورّجه ، إذ يقول :

تَأَمَّلْنــا الزَّمــانَ ، فَمَــا وَجَــدْنا إلــى طيِــبِ الحيــاةِ بــه سَــبيلا
ذَرِ الدُّنْيا ، إذا لــم تَحْــظَ مِنْهــا ، وكُــنْ فيهــا كثيــراً أو قلــيلا
وأَصْــبِحْ واحِــدَ الــرَّجُلينِ : إمّــا مَلِيكاً ، في المَعاشِــرِ أو أَبــيلا [٥]

---

(١) المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين (أبو العلاء المعرِّيّ) : ١٦٧/١٠ .

(٢) ينظر : الجامع في أخبار أبي العلاء المعرِّيّ وآثاره : ٢٨٠ .

(٣) سقط الزند : ٢٨٦ .

(٤) أبو العلاء المعرِّيّ في مواجهة الاتهام بالإلحاد والزندقة ، عبد الكريم الخطيب ، مجلة الوعي الإسلامي، ١٩٧٩م ، مارس ، ع١٧٢ : ٥٠ .

(٥) سقط الزند : ١٥٩ . الأبيل : الراهب ، سميّ بذلك لزهده في ملاذ الدنيا ، من تأبل الوحش : امتنع عن الشرب ، مجتزئاً بالرطب من الحشيش .

ويقول في الفصول والغايات ((طُفتُ الآفاقَ ، فإذا الدُّنيا نِفَاقٌ ، ومَلِلْتُ مِنْ مُدَاراةِ العَالَمِ بما يُضْمِرُ غيْرَه الفُؤاد ؛ فاخْتَرْتُ الوَحْدَة على جَليسِ الصِّدْقِ . لَيْتني مع الظّليمِ الهجهاج))[1] . كما يقول في موضع آخر من الفصول والغايات ((إنَّمَا أَنا حَيٌّ كالمَيِّتِ أَوْ مَيِّتٌ كَالحَيِّ ، وما اْعتَزَلــتُ ، إلا بعــدما حَــدَدْتُ وَهَزلــتُ ، فَوَجدتُني لا أَنْفُذُ في جِدٍّ وَلاَ هَزْلٍ ، وَلاَ أُخْصِبُ في التَّــسْرِيحِ وَلا الأَزْلِ ، فَعَلَــيَّ بِالصّبْرِ لاَ بُدَّ لِلْمُبْهَمَةِ مِن انفراجٍ)) [2] .

لا يتقبل المعرِّيّ من الحياة إلا أن يكون ملكاً عليها ، أو أن يعرض عنها ، فأمّا له حياة الملوك ، وأمّا له حياة الرهبانية والعزلة ((فلا يَحسبنّ أحد أن (فكــرة الملك) عارضة في ذهنه كما يعرض الخاطر في خلــد الــشاعر، فــإن (للمجــد الدنيوي) لنزعة مكبوتة في قرارة ضميره يدل عليها شعره ونثره [...] ذلك رجل قد تغلغلت الآنفة في أعماق طبعه ، فما هي عنده كلمة مجاز أو كلمــة مُــزاح أو شطحة خيال)) [3] ، ولا سيما أنه قد خرج إلى الدنيا بوراثة طامحة من أب قــد نمته أسرة عرفت بالعلم وتولي القضاء وأم من حلب وهي من بيت مشهور ، لــذا فإن وراثته كريمة دافعة إلى ابتغاء الرفعة ، ولكن الآفة كانــت كابحــة معوقــة والشعور بها حاد ثائر [4] .

وقد حاول المعرِّيّ أن يتخطّى أثر تلك الآفة ويشارك الناس فــي شــؤون حياتهم في مطلع حياته فكان يلعب الشطرنج والنرد ويدخل في كل جد وهزل ، إذ يقول أبو منصور الثعالبي في تتمة اليتيمة: ((حدثني أبو الحسن الدُّلَفيَ المصّيصيّ وهو ممن لقيته قديماً وحديثاً في مدة ثلاثين سنة – قال : لقيتُ بمعرّة النعمان عَجَباً من العجب: رأيت أعمى شاعراً ظريفاً ، يلعب الشِّطْرَنْجَ والنَّرد ، ويدخل في كلِّ فنٍّ منَ الجِدّ والهزل ، يكنى أبا العلاء ؛ وسمعته يقول : أنا أحمد الله على العمى،

---

[1] الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ : ١/ ٢٧٣، الهجهــاج: النفــر وقيــل كثيــر الصياح.

[2] المصدر نفسه : ٢٩٧-٢٩٨ ، الأزْلُ : الحَبْسُ .

[3] رجعة أبي العلاء ، عباس محمود العقاد،دار الكتاب العربي،بيروت ، ١٩٦٧، ط٣ : ٣٢.

[4] رأي في أبي العلاء ، أمين الخولي ، جماعة كتاب ، ١٣٦٣هــ : ١٤٨ .

كما يحمده غيري على البصر ، فقد صنع لي ، وأحسن بـــي ، إذ كفـــاني رؤيـــة الثُّقَلاء البُغَضاء)) [١] .

أفكان أبو العلاء راضياً عن العمى؟ أكان يعد ذلك نعمة من نعم الله عليـــه؟ ما ذلك منه إلا تعزّياً لنفسه ، ومكابرة منه ، حتى لا يعيبه عائب ، ولا يشمتُ بـــه شامت ... وحتى لكأنه يقول للناس إنكم لا تستحقون النظر إليكم ، فما فيكم شـــيء يحمده من ينظر إليكم [٢] . ومما لا شك فيه أن العمى قد أثار في نفـــسه حزنـــاً كبيراً ولم يره خيراً أبداً وقد تمنى البصر ، إذ يقول :

فَلَيْتَ الليـــالي ســـامَحتْني بنـــاظِرٍ　　　يَراكَ ، ومَن لي بالضُّحى في الأصائل
فلوْ أنّ عَيْنـــي متَّعَتْهـــا ، بنظْـــرَةٍ　　　إليكَ ، الأماني ، ما حَلُمْتُ بِغائِـــل [٣]

وروي أنه كان يتستر في كل شيء ويقول:((الأعمى عورة،والواجب اســـتتاره في كل أحواله ، ولما كان بعد أيام نزل خادمه إلى تفقد المغارة ، [و] وجد البطيخ بحاله لم يعرض له وقد فسد ، فراجعه في ذلك فلم يجبه ، واستدلّ الجماعة بـــذلك على أنه ما كان يتفكه ، وربما كان يتناول ما يقوم بالأود من أيسر الموجودات .

وذكر أنه نزل إلى السّرداب ، وأكل شيئاً من ربٍّ ، أو دبس ، ونقط علـــى صدره منه يسير وهو لا يشعر به ، فلما جلس للإقراء لمحه بعض الطلبة فقال: يا سيدي ، أكلتَ دبساً ! فأسرع بيده إلى صدره ومسحه وقال : نعم ، لعـــن الله النَّهَم فاستحسن منه سرعة فهمه بما على صدره ، وأنه الذي أشعر بـــه)) [٤] .

فالمكفوف كما أجاد طه حسين في بيان حاله ((إذا جالس المبصرين أعزل، وإن بزهم بأدبه وعلمه وفاقهم في ذكائه وفطنته ؛ فقد يتندرون عليـــه بإشـــارات

---

(١) تتمة اليتيمة ، أبو منصور عبد الملك الثعالبيّ النيـــسابوريّ ، تحقيـــق : عبـــاس إقبـــال ، طهران ، مطبعة فردين ، ١٣٥٣هـــ : ٩/١ .

(٢) ينظر : أبو العلاء المعرِّيّ في مواجهة الاتهام بالإلحاد والزندقة : ٤٩ .

(٣) سقط الزند : ١٥٢ .

(٤) إنباه الرواة على أنباه النحاة، جمال الدين أبي الحسن القفطي ، تحقيق: محمد أبي الفـــضل إبراهيم ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٠م : ٥٥/١ . رُبَّ : الرُّب(بالضم): سلافة خثارة كل ثمرة بعد اعتصارها.

الأيدي ، وغمز الألحاظ ، وهز الرؤوس ، وهو عن كل ذلك غافل محجوب ، فإن نمت عليهم بذلك حركة ظاهرة أو صوتٌ مسموع فحجَّته عليهم منقطعة ، وحجتهم عليه ناهضة ، وليس له من ذلك إلاّ ألم يكتمه وحزن يخفيه ثم إن اشـــتدّ ذكـــاؤه وانفسح رجاؤه ، كثرت حاجته إليهم ، وكثرت نعمهم عليه ، فهـــو عـــاجز عـــن تحصيل قوته إلا بمعونتهم ، وهو عاجز عن شفاء نفسه من حب العلم والمطالعـــة إلا بتفضّلهم ، وهو عاجز عن الكتابة والتحرير إلا إذا اعانوه وتطولـــوا عليـــه ، وللمنن المتظاهرة والآلاء المتواترة في نفس العاجز الفطن أثر هو شـــكر يـــشوبه الحزن ، والثناء يمازجه الأسى والحرمان أخفّ عليه من منِّة يعقبها مَنّ ، ونافلـــة يشوبها استطالة ولشعور الإنسان بعجزه وقع ليس احتماله ميسوراً ، ولا الـــصبر عليه متكلفاً وليس يلقي المكفوف من رأفة الناس به ، ورحمتهم لـــه ، وعطفهـــم عليه، إلا ما يذكي الألم في صدره ، ويضاعف الحزن في قلبه ، ثم هو لا يلقى من قسوتهم وشدّتهم ولا استهانتهم وازدرائهم إلا ما يشعره الذلّ والضعة وينبهه إلـــى العجز والضعف)) [1] .

كما بيّنا فإن إصابة المعرِّيّ بفقدان البصر منذ طفولته وضعت له صـــورة مغايرة لما ينبغي له أن يكون عليه ، فهذه الآفة تسربت إلـــى مـــشاعره وهـــزّت وجدانه ، الأمر الذي أدّى إلى انكفائه فيما بعد ، واختياره حياة العزلة بيد أن هـــذه العزلة في وجه من وجوهها هي انعتاق من قيود العـــالم الموضـــوعي وأغلالـــه ((فكانت نظرته إلى الحياة وما يقتتل عليه الناس من أشيائها ، نظرة فاترة ، باردة، راحمة حيناً ، راجمةً لهم أحياناً بالحمق والسفه والازدراء)) [2] . فالتفاهة ربمـــا لاتصل إلى الأشياء حسب بل إلى الوجود العيني نفسه كما يـــذهب (هايـــدجر)، إذ ((يستلزم القلق والخوف من العالم الـــساقط باعتبـــاره جـــزءاً مكونـــاً لطبيعتـــه الانثولوجية، وضمير الإنسان الأخلاقي يتطلب منه أن يعاني هذا القلق في عـــالم يكون فيه تحت رحمة الموضوعية ، الوجود الموضوعي حالة من حالات الخطيئة

---

[1] المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين (أبو العلاء المعرِّيّ) : مج١٠/١٢٤ .

[2] أبو العلاء المعرِّيّ في مواجهة الاتهام بالإلحاد والزندقة : ٤٨ .

قوامها القلق الإنساني وشعور شديد الوطأة بتفاهة الإنسان)) [١] . فمشكلة العزلة ((تلقي ضوءاً شديداً على الأنا كما أنها تتصل اتصالاً واضحاً بمشكلة المعرفة التي تساعد على الانتصار على العزلة ، وتحقيق التنوير الداخلي وإخفاق (الأنا) في إقامة العلاقة مع الـ(نحن) والشعور الحاد القلق بالعزلة الذي ينشأ عن هذا الاخفاق يمهد لنشأة شعور الذات – المتزايد – بنفسها)) [٢] . وهناك علائق عدة تربط الأنا المتوحدة والبيئة الاجتماعية كما بيّن برديائف وقد قسمها على أربعة أنواع ، والذي يهمنا هو النوع الرابع ، فالإنسان يشعر بالعزلة والمجتمع في آن واحد ، فهذا النوع الذي يتسم بالصراع الدائم مع المجتمع وقلّما يكون في انسجام مع البيئة أو الرأي العام ، وهو يستنكر رذائل قومه ومجتمعه ويصدر أحكامه عليهما ، ولكنه لا يفقد اهتمامه بمصيرها مطلقاً، وهو لا يهتم بمصالحه الخاصة وبتجاربه وحالاته الخاصة لكنه يهتم بكمال الإنسان والكون كله [٣] . وعلى الرغم مما تقدم فإن هذا النوع لا يعني أنه غير مكترث بالمجتمع بل العكس هو الصحيح[٤] ، وهذا ما نلاحظه عند المعرِّيّ فقد كان ((مهموماً معنّى بحياة الإنسان بوجه خاص يتجه إليها بنفسه وعقله ، ويبذل لها الحظ الأوفر من عواطفه وتأملاته)) [٥] ، ويتجلى ذلك على نحو كبير في المرحلة الثانية .

ولا يخفى أن البحث عن موقع الذات والغاية من وجودها شكلت سمة بارزة في هذه المرحلة ونقصد بالذات بمعناها الوجودي وهي ((الموجود في نطاق تواجده الكامل فهذا الموجود ليس ذاتا مفكرة فحسب وإنما هو الذات التي تأخذ المبادرة في الفعل وتكون مركزاً للشعور والوجدان)) [٦] . وقد حدد هايدجر

---

(١) العزلة والمجتمع ، نيقولاي برديائف ، ترجمة : فؤاد كامل ، مراجعة : علي ادهم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦م ، ط٢ : ٦٠ .

(٢) العزلة والمجتمع: ٩٢ – ٩٣ .

(٣) ينظر : المصدر نفسه : ١٠٠-١٠١ .

(٤) ينظر : المصدر نفسه : ١٠٠ – ١٠١ .

(٥) الحياة الإنسانية عند أبي العلاء : ٥ .

(٦) الوجودية ، جون ماكوري ، ترجمة :د. إمام عبد الفتاح إمام ، مراجعة : د. فؤاد زكريا ، سلسلة عالم المعرفة : ٥٨ ، الكويت ، ١٩٨٢م : ٧١ .

الوجود بأنه ((الوقوف خارج الذات)) وهو قدره الذات على التجاوز المستمر على ذاتها [١] ؛ لذا ((خروج الذات هي تحقيق لوجودها ، أما بقاؤها في المرتبة التي عليها فيعني بقاءها في حياة الكينونة)) [٢] ، وتعد الكينونة الحياة البشرية الاعتيادية معياراً تقاس به درجة تحقق الوجود فكلما ابتعد الإنسان عن حياة (القطيع) الكينونة حقق لنفسه وجوداً اعظم [٣] . ومن خلال ما تقدم فإن اختيار المعرّيّ للعزلة لم يكن وليد قرار آني أو عارضاً بسيطاً بقدر ما هو استخلاص لتجارب عدة وتأمل في الوجود والإنسان وعلاقتهما بالذات المفكرة .

يمكن القول : إن المعاني التي وردت في غرضي الحكمة والرثاء تشكل أبرز أسس هذه المرحلة وإن كانت ملامحها الأولى قد ظهرت في المرحلة الأولى، ولعل السبب يعود إلى طبيعة حياته المفعمة بالأسى والحزن نتيجة لكف بصره فضلاً عن وفاة أبيه في وقت مبكر مما زاد سخطه على الوجود بشتى أنواعه فقد كان ((أحوج إلى أبيه من غيره ليغذوه ويقضي حاجته ، وليسد خلته ، ويذود الطارفات عنه ، ولكن الدهر أبى إلا أن يسلبه هذا الوزر الذي كان يلجأ إليه ، والمعقل الذي كان يعتصم به ، ويتركه نهب الحوادث تدهمه وتغير عليه [...] وهو الذي كان منه في صباه مكان الأب والأستاذ معاً ، فقد تعهد جسمه وخلقه بالتربية والتنشيء ، [...] ، وأشربه أخلاقه ، وخلاله ، وكل ذلك يترك في النفس ذات الحس القوي والشعور الصادق أثراً غير قليل)) [٤] . فقد كان يراه خير أُنموذج للوقار والجرأة والسماحة ، إذ يقول :

---

(١) ينظر : مارتن هيدجر، ترجمة فؤاد كمال ، ود. محمود رجب ، دار الثقافة ، القاهرة، ١٩٧٤م ، ط٢ : ٨٦ – ٨٧ .

(٢) التناص (تداخل النصوص) في شعر خليل حاوي ، رمضان محمود كريم ، رسالة ماجستير مطبوعة بالآلة الكاتبة ، كلية التربية للبنات – جامعة الانبار ، ١٩٩٨ : ١٤٦ .

(٣) ينظر : الشاعر والوجود في عصر ما قبل الإسلام ، باسم إدريس قاسم ، رسالة ماجستير مطبوعة بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ١٩٩٢م : ١٥ .

(٤) المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين (أبو العلاء المعرِّيّ) : مج١٠/ ١٣١ .

فياليْتَ شِعري ! هل يَخِفُّ وَقارُهُ ، إذا صارَ أُحْدٌ في القيامَةِ كالعِهْنِ
وهلْ يرِدُ الحوضَ الرَّويَّ ، مُبادِراً مع الناسِ ، أم يأبى الزِّحام فَيستأني
حِجًى ، زادَهُ مِن جُرأةٍ وسَماحةٍ ، وبعضُ الحِجى داعٍ إلى البُخلِ والجُبنِ[١]

ومما لا شك فيه أن فقدانه لأبيه كان مبعثاً على قلقه فقد ساوره ذلك كثيراً وأعرب عنه بقوله :

لقد مَسَخَتْ قلبي وفاتُكَ طائراً، فأقْسَمَ أَنْ لا يَستَقِرَّ على وكْنِ
يُقضّي بقايا عيْشِهِ ، وَجَنَاحُهُ حثَيثُ الدوّاعي ، في الإقَامَةِ والظَّعن
كأنَّ دُعاء الموتِ باسْمِكَ نَكْزَةٌ فَرَتْ جسَدي،والسُّمُ يُنفَثُ في أُذني[٢]

وقد مسخ قلبه فتحول إلى طائر ((متحير متردد العزم ، لا يستقر على الطيران ولا على وقوع رأي ، فكلما همَّ بالمطار بدا له أن يقع ، وكلما هم بالوقوع بدا له أن يطير ، فعلى ذلك يقضي بقايا عُمره ، فذلك الطائر شبيه قلبي))[٣] ، وقد شبّه الناعي لأبيه بحيّة لدغته ونفثت السم في إذنه في آخر الليل.

إن قصيدة رثاء أبيه تمهد على نحو كبير للمرحلتين الثانية والثالثة ، وهذا ما أكده طه حسين ، إذ يقول ((ثم أن لك من هذه القصيدة ما ينبئك بمستقبل هذا الصبي)) [٤] ، وقوله ((وكانت هذه القصيدة بادرة تنبئ بما سيؤول إليه أمره ، ومقدمة تدل على ما سينتهي إليه في نظم اللزوميات)) [٥] . وقد رسم فيها صورة العزلة من خلال قوله :

فَلَيْتَ فَمي ، إن شامَ سِنّي تبَسُّمي فمُ الطّعْنةِ النّجلاء تَدْمي بلاسِنِّ
كأنّ ثناياه أوانِسُ يُبتَغى لها حُسْنُ ذِكْرٍ،بالصِّيانَةِ، والسِّجنِ[٦]

---

(١) سقط الزند : ١٣ .
(٢) المصدر نفسه : ١٦ .
(٣) الشروح ، ق٢ : ٩٣١ .
(٤) المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين (أبو العلاء المعرّيّ) : ١٠/ ١٣٥ .
(٥) المصدر نفسه : ١٣٤ .
(٦) سقط الزند : ١٣ .

فهو يقسم بأن يصون ثنايا الفم ولا يظهرها ، وقد ((خص الثنايا بالذكر لأنها أكثر الإسنان ظهوراً عند الكلام والضحك)) (١) ، إن هذه الصورة كما سنرى ستأخذ مدى أوسع فإن السجن يكبر ويتعدد حتى يصل إلى ثلاثة :

أراني في ثلاثة من سجوني   فلا تسأل عن الخبر النبيث
لفقدي ناظري ولزوم بيتي   وكون النفس في الجسم الخبيث (٢)

ويبدأ موقف المعرِّيّ من الدنيا من هذه القصيدة وقد كناها بأم دَفْر :

على أُمِّ دَفْرٍ غَضْبَةُ اللهِ ، إنّها   لأ جَدرُ أُنثى أن تخونَ وأن تُخني
كعابٌ ، دُجاها فَرْعُها ، ونهارها   مُحَيّاً لها، قامت له الشّمسُ بالحُسنِ
رآها سليلُ الطيّنِ ، والشّيبُ شاملٌ   لها بالثرّيّا والسِّماكَينِ والوَزْنِ (٣)

فالدنيا امرأة ، نهارها وجهها ، وشمسها حسنها وجمالها ، وليلها شعرها ، والثريا والسماكان والوزن شيبها ، ويقول البطليوسي : ((وجعلها أنثى لتأنيث أسمها ، فأجراها ، لذلك مُجرى المؤنث الحقيقي فجعل لها فرعاً ومحيّا ، وجعلها كعابا ، لأنها باقية على حال واحدة لا تتغير ، ولذلك سمت العرب الدهر : (الأزلم الجزع) وقالوا لليل والنهار (الفتيان) و(الجديدان))) (٤) . ويصف الدنيا بأنها زانية ، فهي في إهلاكها أبناءها تشبه امرأة زانية تخشى الفضيحة ، إذا ما ظهر لها ولد ، فتلجأ إلى وأده ودفنه خشية العار :

زمانَ تولّتْ وأْدَ حوَّاءَ بِنتها   وكم وأدَتْ ، في إثرِ حَوّاءَ، من قرن
كأَنَّ بنيها يُولَدُونَ ، وما لها   حليلٌ،فتخشى العارَ إن سَمِحَتْ بابْنِ(٥)

---

(١) الشروح ، ق٢ : ٩٠٩ .

(٢) اللزوميات ، لشاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء أبي العلاء المعرِّيّ، تحقيق: أمين عبد العزيز الخانجي ، مكتبة الهلال ، بيروت ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٣٤٢هـ: ١٨٨/١ .

(٣) سقط الزند : ١٤ ،

(٤) الشروح ، ق٢ : ٩١٥ .

(٥) سقط الزند : ١٤ .

وتتبلور الملامح الأولى للشك عند المعرِّيّ بيد أنه شك بسيط مقارنـــة بمـــا سيؤول إليه – كما سنرى – فهو حينما يقول :

جَهِلْنا،فلم نعلم،على الحِرْص، مالذي يُرادُ بنـــا ، والعِلـــمُ لله ذي المـــنِّ
إذا غُيِّبَ المـــرءُ استَـــسرَّ حديثُـــهُ ولم تُخبِرِ الأفكارُ عنه بما يُغنـــي [١]

يقصد كما يقول البطليوسي: ((جهلنا الحال التي تصير إليهـــا بعـــد العـــدم والفناء، وما يختم لنا به من السعادة والشقاء. وكنا حراصاً على معرفة ما تـــصير إليه، وعلم ما نرد بعد الممات عليه ، ولم يرد أنه غير متيقن بالبعـــث والقيامـــة ، وإنما أراد انه غير متيقن بما يقضي الله به ، من هلكة أو سلامة ، وهذا أمر قـــد تحيّر فيه الصالحون ، وإن كانوا لا يشكون في أنهم مبعوثون)) [٢] ، ويستمر في شكه بمصير الناس بعد الموت على هذا المنوال ، إذ يقول :

طَلَبتُ يَقينـــاً مـــن جُهينَـــةَ عـــنهُمُ ولن تُخْبِريني ، ياجُهَيْنَ، سوى الظّن
فـــإن تَعْهَـــدِيني لا أزالُ مُـــسائِلاً فإنّيَ لم أُعطَ الصّحيحَ ، فأسْتَغْني [٣]

فهو يريد معرفة ما صار إليه أهل القبور بعد العدم والفناء من ســـعادة أو شـــقاء فسأل ذلك جهينة الموصوفة بأن عندها العلم اليقين ، فلم يجد عندها أكثر مما عنده من رجم الظنون . وينكر البطليوسي ان يكون هذا شكاً في البعث والقيامة ، وإنما يريد أنه لا يعلم أحد ما صارت حال الموتى إليه وما الذي قدموا بعد الموت عليه، إلا أن الظن يغلب على من مات على طريقة حسنة أنه قد سعد ، وعلى من مـــات على طريقة سيئة أنه قد شقي ، من غير قطع على أحد منهم بسعادة أو شقاء [٤] . وهذا النوع من الشك ليس في الثوابت والأصول وإنما في الجزئيات أو في بعض مظاهرها فهو ما زال يرى في غناء الحمامة بهجة ، إذ يقول :

---

(١) سقط الزند : ١٤ .
(٢) الشروح ، ق٢ : ٩١٦ .
(٣) سقط الزند : ١٥ – ١٦ .
(٤) ينظر : الشروح : ٩٢٧ .

وإن كانَ ما يَعنيه ضِدَّ الذي أعنْــي سأبكي ، إذا غنّى ابنُ وَرقاءَ بَهْجَةً،
تُغَرِّدُ باللَّحنِ البَريِّ عن اللّحــن [1] ونادِبَةٌ ، في مِــسمَعي، كُــلُّ قَينَــةٍ

إن الحمام يغني فرحا وهو يغني ألماً فشتان ما بين غنائهما ؟ كمـا يــرى المغنية وكأنها النائحة لفرط حزنه . إن هذا المعنى يبقى يراود الشاعر حتى يصبه في قالب آخر أكثر أبداعاً فيختلط الشك باليقين ويصعب التميز :

نَــوْحُ بــاكٍ ولا تَــرَنُّمُ شــادِ غَيْرُ مُجْدٍ ، في مِلّتــي واعْتِقــادي،
سَ بِصَوْتِ البَشيرِ فــي كُــلِّ نــادِ وشَبيهٌ صَــوْتُ النَّعِــيِّ، إذا قِيــ
نَّتْ على فَرْعِ غُـصنِها المَيّــادِ [2] أَبَكَــتْ تِلْكُــمُ الحَمامَــةُ ، أم غَــ

كما بينّا فإنه كان في السابق يميز غناء الحمامة من بكائها ويرى غناء القينة بكاء، انسجاماً مع شعوره وأحاسيسه أما الآن فإن الرؤيا قد غدت أكثر ضبابية يــصعب فيها التمييز بين البكاء والغناء . ان هذا الشك قد يدل للوهلة الأولى علـى غيـاب الرؤيا بيد انه في الحقيقة يؤكد قوتها وسلامتها لأنها مجردة من أي شعور موجه ، وهي حالة نادرة في المستوى الإنساني العام ، لا يصل إليها الإنسان إلا بعـد أن يرتفع عن أباطيل الحس الموجه ، ويلزم الحيدة إزاء المعاينـة الحـسية وحينهـا تتراءى للنفس الحقيقة القاهرة [3] ، وقد سبق المعرِّيّ في إدراكه عبثيـة الحيـاة -بقرون عدة- الفلاسفة الوجوديين ولا سيما البيركامو الذي يقول ((وهكـذا فـإن الإدراك أيضاً يخبرني بطريقته بأن هذا العالم لا مجد ، أما عكـس الإدراك ، أي العقل الأعمى ، فقد يدعي أن كل شيء واضح)) [4] .

---

(١) سقط الزند : ١٨ .

(٢) المصدر نفسه :٧ .

(٣) ينظر : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنويـة ، د. عـز الـدين إسماعيل ، دار العودة ، بغداد ، ١٩٨١م ، ط٣ : ٥١ .

(٤) أسطورة سيزيف ، البيركامو ، ترجمة : أنيس زكي حسن ، مكتبة الحياة ، بيروت : ٣٠، وينظر : التشاؤم في رؤية أبي العلاء ، عبد القـادر زيـدان ، فـصول ، مـج٤ ، ع٢، ١٩٨٤م : ٢٠٧ .

إن هذا التشابه بين الأضداد الذي يكمن بين استواء البكاء والغناء ، وتشابه صوت البشير الذي يبشر بميلاد لحياة جديدة وبين صوت الناعي وهو ينذر بالفجيعة والرحيل جاء من إدراكه عمق المأساة الإنسانية ((إن هذا الوجود الذي يمتزج فيه البكاء بالغناء أو الحزن بالسعادة وهو ما يؤكد سلامة الرؤية عند المعرِّيّ ، فبكاء الحمامة وغناؤها إنما يمتزجان في صوت واحد ينطق به الوجود معلناً عن نفسه عند ذاك يفقد الصوت مدلوله الحسي المباشر أو مدلولاته المختلفة لكي يصبح مدركاً كلياً)) [١] . فالمعرِّيّ لا يصدر حكمه على الأفعال والظواهر والأشياء في حالتها الآنية والطارئة ومن زاوية واحدة ، إنما يأخذ بالحسبان أبعادها الشمولية ، لذا أدرك مآلها بمجرد ظهورها :

تَعَبٌ كُلُّها الحَياةُ ، فما أعـ	**جَبُ إلا من رَاغبٍ في ازديَادِ**
إنّ حُزْنا، في سَاعَةِ الموْتِ أضْعَا	**فُ سُرورٍ ، في سَاعَةِ الميلادِ** [٢]

إن تعب الحياة هو علّة في ذاتها فلا يجدي سعي الإنسان إلى الازدياد ، فالموت معانق للحياة مثلما الحزن ملازم للفرح لذا لم يكن غريباً أن يجتمع الأخيار والأشرار في مكان واحد :

رُبَّ لَحْدٍ قد صَارَ لَحْداً مرارا،	**ضَاحِكٍ من تَزَاحُمِ الأضْدادِ**
ودَفينٍ على بَقايا دَفينٍ،	**في طوَيلِ الأزْمَانِ والآبادِ**
فاسْأل الفرقدين عَمّنْ أحسّا	**من قَبيلٍ ، وآنسا من بلادِ**
كمْ أقَامَا على زَوال نَهار	**وأنارا لمُدلجٍ في سواد** [٣]

إن هذه الصور كأنها ((صورت نبأ وكأنها في العالم منذ أن كان العالم ، لكن ستاراً كان يحجبها عن أعين الناس ، فما فعل هذا الضرير أكثر من أن أزاح عنها الستار ، فكان وحده المبصر في عالم عميان)) [٤].

إن إحاطة المعرِّيّ بفكرة الموت ورسمه صور القبر : دفين على دفين ،

---

[١] الشعر العربي المعاصر ، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية : ٣٥١ .

[٢] سقط الزند : ٨ .

[٣] المصدر نفسه : ٧ – ٨ .

[٤] رهين المحبسين ، ميخائيل نعيمة ، الهلال ، السنة ، ١٩٣٨ : مج٤٦ / ٨٧٦ .

وقبور ضاحكة وهازئة وأرض كلها من ثرى أجساد الآباء والأجداد مهدت على نحو كبير إلى مرحلة أخرى يكون فيها الموت محوراً مهما عالجه من الأوجه جميعها قلمّا نجد مثيله لدى شاعر آخر ، كما رسخت عنده الشعور بالعزلة فلجأ إلى التشخيص / الأنسنة وشخّص الحمام / بنات الهديل وجعلها انسانة تعي نداءه وتتحسس مشاعره بدلاً من الإنسان الذي غيّبه وهجره وهو ما يجسد حالة الاغتراب الذي يعيشه ويؤكد شعوره بالعزلة :

أبَنات الهَديلِ ! أسْعِدْنَ أو عِد ... نَ قليلَ العَزَاءِ بالإسعادِ

إيهِ للهِ دَرُّكُنَّ ، فأنتنَّ الـ ... ـلواتي تُحْسِنَّ حِفظَ الوِداد

ما نسيتُنَّ هالكاً في الأوانِ الـ ... ـخالِ ، أوْدَى من قَبلِ هُلْكِ إيادِ

بَيْدَ أنّي لا أرْتَضي ما فَعَلْتُـ ... ـنَّ ، وَأَطْواُقكُنَّ في الأجيَادِ

فَتَسَلّبْنَ ، واستَعِرْنَ ، جَميعاً ... من قَميص الدُّجى ثيابَ حِداد

ثُمَّ غَرِّدْنَ في المآتِمِ ، وَانْدُبْـ ... ـنَ بشَجْوٍ مع الغَواني الخِرادِ [١]

فالحمام أكثر وفاء من الإنسان لحفظ الوداد ، وقد أفاد المعرِّيّ من المأثور في توظيف هذه القصة لأن أهل الرواية يحكون أن الهديل فرخ من أفراخ الحمام ، وقد صاده جارح من جوارح الطير ، فتبكي عليه الحمام إلى يوم القيامة[٢]، كما أن استخدامه للفظة (إيهِ) وهي كلمة كما يقول التبريزي : ((تقال للإنسان إذا استزيد من حديثه)) [٣] تأكيد لأنسنة الحمام ، إذ يجسد مدى ما يعتريه من شعور جارف بالوحدة واليأس من الآخرين ، فصارت الحمام هي الرفيقة والمشاركة في اقتسام الحزن ؛ لذا ينبغي لها أن تنزع الطوق الذي في عنقها لأنه ضرب من الحلي وهو علامة مفارقة للحزن لا ينسجم مع حاليهما ، وهذا الحزن مهما كان نوعه ودرجته فإنه غير نافع :

أسَفٌ غَيْرُ نافِعٍ ، واجْتِهادٌ ... لا يُؤدِّي إلى غَنَاءِ اجْتِهادِ [٤]

---

(١) سقط الزند : ٨ – ٩ .

(٢) ينظر : الشروح ، ق٣ : ٩٨٠ – ٩٨١ .

(٣) المصدر نفسه : ٩٨٠ .

(٤) سقط الزند : ١٠ .

فما من اجتهاد – كما يقول الخوارزمي – إلا وله ثمرة وغناء إلا الاجتهاد في الأسى على الميت وفائدته العناء [١] . إن هذا الموقف من الأسى يغدو في موضع آخر أشد وقعاً وأكثر عبثية :

ومَنْ أَبَى في الرُّزْءِ غيْرَ الأسى … كانَ بكُاهُ منْتَهى جُهْدِه
كان الأسى فَرضاً لو أنَّ الردى … قال لنا : افْدُوهُ ، فلم نَفْدِه [٢]

إن عبثية الأسى ولا جدواه كانا وراء موقفه من الدهر فهو يعمّ الناس بالفناء فلا يفرق بين عالم وجاهل :

يا دْهرُ ! يا مُنْجِزَ إيعادِه ، … ومَخْلِفَ المأمُولِ من وعْدِه
أيُّ جديدٍ لك لم تُبْلِهِ ، … وأيُّ أقرانِك لَم تُرْدِه
تستَأسِرُ العُقْبانَ في جوِّها ، … وتُنْزِلُ الأعصمَ من فِنْدِه
أرى ذوي الفضل وأضدادهُمُ ، … يجمعُهم سَيْلُك في مَدِّه
إنْ لم يكن رُشدُ الفتى نافعا ، … فغَيُّه أنفَعُ من رُشدِه
تجربةُ الدُّنيا وأفعالِها … حَثَّتْ أخا الزُّهْد على زُهدِه
والقلبُ ، من أهوائه ، عابدٌ … ما يَعبُدُ الكافر من بُدّه
إنَّ زماني ، برزاياه لي ، … صَيَّرني أمرح في قِدّه
كأننا ، في كَفِّه ، ما لهُ ، … يُنفِقُ ما يختارُ من نَقْدِه
لو عرف الإنسانُ مقدارَهُ ، … لم يَفْخَرِ المَولى على عبده
أمْسِ الذي مرَّ ، على قربه ، … يَعجِزُ أهلُ الأرض عن ردّه
أضحْى الذي أُجِّلَ في سِنِّه … مثلَ الذي عوجِلَ في مهده
والواحدُ المفْرَدُ ، في حتفه ، … كالحاشدِ المكْثِرِ من حَشده
كم صائنٍ عن قُبلةٍ خدَّه ، … سُلِّطتِ الأرضُ على خدِّه
وحاملٍ ثِقْلَ الثَّرى جِيدُه ، … وكان يشكو الضَّعف من عِقْدِه [٣]

---

[١] ينظر : الشروح ، ق٣ : ٩٩١ .

[٢] سقط الزند : ٢٤ .

[٣] المصدر نفسه : ٢٥ ، ٢٦ . الإيعاد : التهديد . الأعصم : الوعل ، الفند : القطعة من الجبل، البد : الصنم ، القد : سير من جلد يقيد به الأسير .

تكشف هذه الأبيات على نحو كبير عن ميل المعرِّيّ إلى العزلة وانصرافه عن ملذات الحياة ومباهجها ، فالزمان قد أذاقه المرارة وصار يمرح فيه فضلاً عن سلطته عليه ، وجهله بالحكمة من أفعاله ، فالإنسان لم يَغدُ سوى قطعة نقود بيده يصرفه أنّى شاء وهو عاجز عن فعل أي شيء مصيري ، ولم تُجِد شكواه من أيامه ، فأحوالها قلقة غير مستقرّة وهي تختلف كاختلاف ريش النسر فقد أضحى ريشاً على سهم بين أوقات رؤيتك إياه جناحاً لنسر [1] :

شكوْتُ مِنَ الأيام تبديلَ غادرٍ — بِوَافٍ ، ونَقْلاً من سرورٍ إلى هَمِّ
وَحَالاً كريشِ النَّسر ، بَيْنَا رأيتُه — جَنَاحاً لشَهْم، آضَ ريشاً على سَهمِ
فويحَ المنَايا لم يُبَقِّينَ غايةً ، — طَلَعْنَ الثنايا ، واطَّلَعْنَ على النَّجْمِ [2]

فليس هناك مكان إلا وتصله المنايا ومما يزيد المأساة أن صروفها صوامت :

إنَّ الصُّروف كما علمتَ ، صوامتٌ — عنّا ، وكلُّ عبارةٍ في صَمْتِها
مُتَفَقِّهٌ للدهر ، إنْ تستفْتِه — نفسُ امرئ عن جُرمه لا يُفْتِها [3]

فالمرء رهين خطوب في كل وقت ، لا تتكشف عنه بليّة إلا أتى ببليّة ، ولا تودّعه رَزيّةً إلا حيّتْه رَزِيّة ، فهو جدير بان يُنظَرَ له ، ويُعطَف عليه [4] :

أَرى غَمَرَاتٍ يَنْجَلِينَ عن الفتَى — ولكن قُوافي بَعْدَها غَمَرَاتُ
ولا بُدَّ للإنسان مِن سُكْرِ ساعةٍ ، — تهُونُ عليه ، غيرَها ، السَّكَرات
ألا إنما الأيامُ أبناء واحِدٍ ، — وهذي الليالي كلُّها أَخَوات
فلا تَطْلُبَنْ ، مِن عندِ يَومٍ وليلةٍ، — خِلافَ الذي مرَّتْ به السَّنَوات [5]

هذه الأيام والليالي لاتتغير عن عادتها ، فلا يُطلبُ من عند الدهر شيء لم تجرِ عادته أن يسمع به ، فأهل الدنيا ما هم إلا مسافرون [6] .

---

(١) ينظر : الشروح ، ق٣ : ٩٥٠ .
(٢) سقط الزند : ١٩ . الشهم : الحديد الفؤاد ، آض : رجع ، صار .
(٣) المصدر نفسه : ٣٠ .
(٤) ينظر : الشروح ، ق٣ : ١٠٣٨ .
(٥) سقط الزند : ٢١٩ .
(٦) ينظر : الشروح ، ق٣ : ١٠٣٩ .

ونَحْنُ السَّفْرُ في عُمْرٍ كمَرْتٍ   تَصافَنَ أهْلُهُ جُرَعَ الحِمام
فصَرَّفَني فغَيَّرني زمانٌ ،   سيُعْقِبُني بحَذْفٍ وادِّغام
ولا يُشْوِي حِسابَ الدهرِ وَرْدٌ   لهُ وِرْدٌ مِن الدَّمِ ، كالمُدام
يعَنِّيهِ البعوضُ بكُلِّ غابٍ ،   فَريشٍ بالجَماجِمِ ، واللِّمامِ [1]

كأن أعمار أهل الدنيا التي يقطعونها إلى أن يصلوا إلى آجالهم فلوات يسلكها المسافرون حتى يبلغوا إلى مرامهم ، وقد شبّه شراب كل واحد منهم لكأس منيته بشرب المسافرين لانصبائهم من الماء إذا تصافنوه ، أي أن يقلّ على المسافرين الماء في الفلاة ويخافوا العطش ، فيجمعوا ما عندهم من الماء يضعونه عند رجل منهم يقسمه بينهم بالسوّية لئلا يتغابنوا فيشرب بعضهم أكثر مما يشربه الآخر ، فيعمدون إلى حجر صغير أملس ، فيضعونه على قعر إناء ، ويصبّون عليه من الماء ما يغمره ويُعطى لكل واحد منهم فيشربه ، كما شبّه تصريف الزمان له ونقله من حال إلى حال بالتصريف المستعمل في صناعة النحو ، وسيكون عاقبة أمره أن يموت ويدخل الأرض فيكون بمنزلة حرف ادغم في حرف آخر ، فالدهر لا يسلم من حوادثه الأسد الورد الذي له في دم الفرائس مكرع ووِرد [2] .

لقد سعى المعرِّيّ جاهداً فيما سبق إلى التعويض عن شعوره بالنقص نتيجة لعاهته فابتغى – كما قال في الفصول- أن يفر من القدر ((ولقد فررت من القدر))[3] ، وحاول أن يتخطى واقعه فراح ينشد المجد ليس من أجل أن يتساوى مع الآخرين حسب وإنما ليتجاوزهم فصار عجباً من العجب ، شاعراً ظريفاً يلعب الشطرنج والنرد وأراد أن يقهر آفته وينكرها بالقول والفعل ، ويعترف بالحياة ومطامعها ، ويمضي في طلبها ، مغطياً لنقصه ، استجابة للناموس النفسي المذكور ، من إنكار الواقع والاستعلاء عليه ... فهو يفخر متوسعا وهو متغزل ، وهو يحب الاجتماع... الخ ، نقرأ قصيدة من شعر شبابه فنراه فيها ذا إقدام ، ولا

---

(1) سقط الزند : ٤٠ – ٤١ .

(2) ينظر : الشروح ، ق٤ : ١٤٣٣ ، ١٤٣٤ ، ١٤٣٥ .

(3) الفصول والغايات : ٢٥١

إقدام لمثله ، وذا نائل وهو مكدٍ لم يوسر : يغدو ولو ان الصباح صوارم ، ويسري ولو ان الظلام جحافل ! فهو يعيش في هذا الكبت المستمر منكراً واقعه الجسمي مشاركاً في الدنيا راغباً آملاً [١] .

وقد غادر المعرّة إلى بغداد فلقيه أهلها بالحفاوة واحتفلوا به ، واعجبوا بأدبه وعلمه بيد أن حالته المادية والنفسية بقيت مزرية ، ويتجلى ذلك في أكثر من موضع ، إذ يقول :

تَمَنّيْتُ أَنّ الخَمْـرَ حَلَّـتْ لنَـشْوَةٍ ... تُجَهِّلُني ، كيف اطمَأنّتْ بي الحال

فأَذْهَلُ انّي بالعراقِ على شَفَا ... رَزِيَّ الأماني ، لا أنيسٌ ولا مالُ

مُقِلٌّ من الأهْلَيْنِ يُسْرٍ وأُسرَةٍ ، ... كَفَى حَزَناً بَيْنٌ مُشِتٌّ وإقلالُ

متى سألَتْ بَغدادُ ، عنّي ، وأهْلُها ، ... فإنّيَ ، عن أهل العواصِمِ ، سَأّآلُ [٢]

كما حزّ في نفس المعرِّيّ سوء معاملة بعض رجالات [٣] بغداد الذين حسدوه على علمه ومعرفته بالأدب ، ويروى ((أنه دخل يوماً على مجلس المرتضى فعثر برجل فقال الرجل من هذا الكلب فقال أبو العلاء : الكلب من لا يعرف أنّ للكلب سبعين اسماً)) [٤] ، كما أنّ نفاد ماله كان سبباً آخر ، فهو لم يستفد من ذكائه وعلمه وأدبه في بغداد ، فالأدب لا طائل من ورائهِ إلا إذا عزف للسلطان، وتمرغ على أعتاب ذوي الجاه والثراء . ان مجتمع العاصمة في عصره

---

(١) ينظر : رأى في أبي العلاء : ١٤٨ .

(٢) سقط الزند : ٢٣٢ ، على شفا : أي قريب من الموت ، رزى : ضعيف اسجال : تسجيل الحكم .

(٣) وقد ذكر ابن الانباري نقلاً عن أبي القاسم التنوخي أنه لما قدم المعرِّيّ بغداد ودخل على عليّ بن عيسى الربعي (ت ٤٢٠هـ) وهو أحد أئمة النحويين وحذاقهم ليقرأ عليه شيئاً من النحو ، قال له الربعيّ : ليصعد الاصطبل وهو الأعمى بلغة أهل الشام ، فخرج مغضباً ولم يعد إليه ، ينظر : نزهة الألباء في طبقات الأدباء ، أبو البركات كمال الدين عبد الرحمن بن محمد بن الانباري (ت٥٧٧هـ) ، تحقيق : إبراهيم السامرائي ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٥٩: ٢٤٢ .

(٤) تعريف القدماء بأبي العلاء المعرِّيّ : ٤٢٩ ، وقد نظم السيوطي أرجوزة ذكر فيها سبعين اسماً للكلب ، وسماها ((التبري من معرّة المعرِّيّ)) .

يُقدِّر من يعرف كيف يأتي الكلب أو الذئب من ذيله أكثر ممن يعرف له سبعين اسماً أو أكثر [١] .

وواكب ذلك كله وصول نبأ مرض أمه فاضطر إلى مغادرة بغداد بعد أن قرأ في مكتباتها واطلع على كنوزها ، واحتك بعلمائها وأدبائها وقد كان لمغادرته بغداد وقع كبير في نفسه ، إذ يقول :

إذا نأتِ ، العراق ، بنا المطايا ، فلا كُنّا ، ولا كانَ المَطِيُّ
على الدُّنيا السَّلامُ ، فما حَياةٌ ، إذا فارَقْتكمْ ، إلاّ نَعِيٌّ [٢]

ويقول في موضع آخر :

نَبِيٌّ، مِن الغِرْبانِ، لَيس على شَرْعِ، يُخبِّرنا أنّ الشُّعُوبَ إلى الصَّدْعِ
أُصَدِّقُهُ في مِرْيَةٍ ، وقد امْتَرَتْ صَحابَةُ مُوسى ، بَعْدَ آياتِه التِّسْعِ
كأنّ بفِيهِ كاهِناً ، أو مُنَجِّماً ، يُحدِّثُنا عمّا لَقِينا مِن الفجْعِ
أُوَدِّعكُمْ يا أهلَ بَغْدادَ ، والحَشَا على زَفَراتٍ ، ما يَنِينَ مِن اللَّذْعِ
وَداعَ ضَنىً ، لم يَستقِلَّ ، وإنّما تَحامَلَ،من بَعْدِ العِثارِ، على ظَلْعِ [٣]

ويزداد أسفه على بغداد حينما يحل بالمعرّة وقد ماتت أمه ولم يلقها فيندم على مغادرته بغداد على الرغم ممّا لحقه من الأذى :

يالهفَ نَفْسي على أني رَجَعْتُ إلى هذي البلادِ ولم أهلِك ببغداذا
إذا رأيتُ أموراً لا توافقني قلتُ الإيابُ إلى الأوْطانِ أدَّى ذا [٤]

ويقول في موضع آخر :

---

(١) دار السلام في حياة أبي العلاء ، د. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) السلسلة الثقافية (٤) وزارة الإرشاد ، بغداد ، ١٩٦٤ : ٣٢.

(٢) سقط الزند : ١٥٨ .

(٣) المصدر نفسه : ٢٣٤ ، ٢٣٦ . في مرية : في شك . وأراد بآياته التسع : ما أنزل بالمصريين من الضربات قبل مغادرة الإسرائيليين لها . ينين : يعيين . اللذع : من لذعته النار : أحرقته . الظلع : العرج .

(٤) اللزوميات ٢٩٢/١ ، بغداذ ((بالذال المعجمة)) : لغة في بغداد .

أثـــارَني عـــنكُمْ أمـــرانِ : والـــدَةٌ لم أَلْقَها ، وثَـــراءٌ عـــاد مَـــسْفُوتا
رحَلْتُ ، لم آتِ قِرْواشـــاً أُزاولُـــهُ، ولا المُهذَّبَ أَبغي النَّيْـــلَ ، تَقْويتـــا
والموْتُ أحسَنُ بالنّفسِ ، التي أَلِفَتْ عِزَّ القَناعةِ مِنْ أنْ تَـــسألَ القوتـــا
بَتَّ الزمانُ حِبالى مـــن حِبـــالِكُمُ ، أعزِزْ عَلَيّ بكَوْنِ الوَصْلِ مَبْتوتا [١]

بعد ما تقدم كله لا بد من أن نتساءل هل الأسباب التي ذكرناها من ســـوء المعاملة ، ونفاد المال ، ومرض الأم كانت وراء عزلة المعرِّيّ ، لايخفى أن هذه الأسباب قد تكون في جانب من جوانبها قد ساعدت على اتخاذ قرار العزلة بيد أن العامل الرئيس في هذا الأمر هو مزاجه وتفكيره وشخصيته ، فالمعرِّيّ قد استغنى عن المعلم بعد العشرين ، وفي بغداد التي كانت تعد آنـــذاك مركـــز العـــالم فـــي العلوم[٢] قد تمثّل آدابها ومعارفها وفلسفتها ، فصار بحاجة ماسة إلى العزلة فأخـــذ ينشدها ليجد ذاته وليستغرق في معاناة تجربته الداخلية وليتـــصل بمنـــابع قوتـــه الشخصية ، ويمكن القول : إنّ وصفه للشمعة التي شبهها بنفسه خير أنموذج على ماذكرناه ، إذ يقول :

وَصَفْراءَ ، لوْنَ التِّبرِ، مِثْلي جَليدةٌ ، على نُوَبِ الأيامِ ، والعيـــشةِ الـــضَّنْكِ
تُريـــك ابتـــساماً دائمـــاً وتَجلُّـــداً ، وصَبْراً على ما نابَها ، وهْيَ في الهُلْك
ولو نطَقَتْ يومـــاً لَقالـــتْ أَظُـــنّكُمْ تَخالُونَ أنّي، من حِذارِ الرَّدى ، أبكـــي
فلا تَحْسَبُوا دَمْعي لِوَجْدٍ وَجَدْتُـــه ، فقد تَدْمَعُ الأحداقُ من كَثْرةِ الضّحك [٣]

يُشبِّه المعرِّيّ نفسه بالشمعة التي تحقق وجودها وكيانها من خلال انحلالها وفنائها ، فالشمعة لا يمكن لها ان تبعث بالنور وتضيء إلا وهي في حالة الانحلال

---

(١) سقط الزند : ١٧٥ . المسفوت : القليل البركة

(٢) وصف المؤرخ مسكويه بغداد في هذه الحقبة فقال : ((فعاشت العلـــوم وكانـــت مواتـــا، وتراجع أهلها وكانوا اشتاتا ، ورغب الأحداث في التـــأدب ، والـــشيوخ فـــي التأديـــب ، وانبعث القرائح ، ونفقت أسواق الفضل وكانت كاسدة)) . تجارب الأمم ، أبو علي احمـــد بن محمد مسكويه (ت ٤٢١هــ) ، مطبعة شركة التمدن الصناعية ، مـــصر ١٣٣٢هــــ/ ١٩١٤م : ٤٠٨/٦ .

(٣) سقط الزند : ٢٤١ .

والذوبان لذلك شبّه لون نارها بالذهب لأنها تشبهه في أغلب خصائصها وصفاتها ، فالشمعة مثله صبور على مصائب الدهر والحياة القاسية ، وقد يكون هـــو نفـــسه الشمعة لو نطق يوماً لأخبرهم بالحقيقة ولكن هيهات أن يقدم على ذلك ، فلا يهمه ظن الناس به لأنه يعيش في حالة مكاشفة تامة مع الذات ساخراً من الوجود كلِّهِ ، فالمعرِّيّ ينحلّ في الشمعة ليعبر من خلالها عن همومه ومعاناته تجـــاه الوجـــود والكون والناس .

إن ما يميز فرادة المعرِّيّ واختلافه هو ربطه الممارسة الشعرية بالفعالية السلوكية في حياته في هذه المرحلة على الرغم من تحديد علاقته (علاقة الذات) بالآخر ، والتي كانت من المسائل المهمة والجوهرية منذ المرحلة السابقة [١] بعد أن أحكم عليها طوقاً من العزلة ، وقد تبلور لديه وعيٌ كبيرٌ في فهم الخطابات الأبداعية والأنساق الذهنية لذا تمكن من اختراق البنيات السائدة في عصره وما قبله في المجالات كافة ، ولا سيما الأدبية والفكرية الأمر الذي ساعده على تجاوز حدود آفاق المنجز النصي الذي توصل إليه عصره .

إن تجربة المعرِّيّ الشعرية في هذه المرحلة تعد شكلاً متبايناً عمّا كان عليه في السابق ، وقد تمكن من إرساء أسس مغايرة لكثير من المفاهيم ، وهو بذلك يعكس شكلاً من أشكال وعي الذات ، فهذه المرحلة جوهرية ومهمة في حياة المعرِّيّ لما فيها من نضج فكري وسعة خيال وتمثيل كبير للأدب العربي وتراثه على نحو خاص والفكر الإنساني على نحو عام ، فهو صادق حين يقول :

ما كان في هذه الدُّنيا بنو زمنٍ إلاّ وعِنديَ من أخبارهمْ طرفُ [٢]

وكذلك قوله :

لَعمْرُكَ ما غادرْتُ مطلع هضبةٍ من الفكْرِ إلاّ وارتقيْتُ هضابها [٣]

وينهج المعرِّيّ في هذه المرحلة نهجاً خاصاً في نظم الشعر ، فهو يختلف في نظمه عن المراحل السابقة شكلاً ومضموناً : أما من حيث الشكل فقد اختص بنظم اللزوميات والزم نفسه فيما لا يلزم ، وأما من حيث المضمون فلم ينشيء القصائد في المديح والنسيب والغزل والرثاء والهجاء ... الخ مما عرف عنه ، وقد اختص بالتعبير عن أحاسيسه ومشاعره وتأملاته تجاه القضايا الكونية والانسانية والفلسفية فضلاً عن انشغاله بهواجسه وقلقه وخوفه ، وقد صبّ هذه النفثات في قوالب شعرية يتجلى فيها الشك واليقين ، والألم واللذة ، والنقد والسخرية

---

(١) ينظر : الفصل الثاني .

(٢) اللزوميات : ١٠٠/٢ .

(٣) المصدر نفسه : ٩٣/١ .

المتسمتان بالجرأة والوضوح ، واشتملت هذه المرحلة على كثيــر مــن الجــدل والسخرية ومسائل أدبية وفلسفية ، قد نظمها في أزمنة مختلفة وهي تعبــر عــن تفكيره وذوقه وشخصيته أصدق تعبير ... وقد كان يجول كثيراً في مضمار الشك واليقين لذا يبدو مؤمناً ومطمئناً تارة ، وموسوساً ومرتاباً تارة أخــرى ، فكانــت اللزوميات مظان فكره وفلسفته ومستودع آرائه .

إن مغامرته الشعرية في هذه المرحلة هي محاولة إبداعية جادّة تعكس توقه إلى الخروج على الأنماط السائدة التي هيمن عليها التماثل والتشاكل لمدة طويلة ، وتكاد تفترق تماماً عن النصوص الشعرية التي تعود له أو للآخرين مــن حيــث تخطي هيمنة النسق الجمالي الذي يفترض أن ((العلاقات الدلالية بــين عناصــر الخطاب تقوم على الإتقان الدلالي التام ... وستظل تنظر إليها على أنها تعبيــرات مقصودة وذات وظيفة جمالية)) [(١)] من غير الاكتراث بــ(فعل) النص وتــأثيره المدمّر في حياة الإنسان حينما يُزيّن ذلك الفعل ويُزيّف ، فالنص الأدبي بوصــفه ((قيمة جمالية يجري دائماً السعي لكشف هذا البعد الجمالي ، وتبريــر أي فعــل للنص مهما كان ، تحت مبدأ الأصل الجمالي ، مما جعل الجمال منتجــاً بلاغيــاً محتكراً ، وصار للجمالي شرط مؤسساتي ، يصنعه [...] الشاعر ، ويقوم الفعل النقدي بعمليات التسويق والتعميم)) [(٢)] ، ولعل ضيق المعرِّيّ بشعره السابق على هذه المرحلة ولا سيما شعر الحداثة لما فيه من مبالغة وإسراف دليل بيّن يسند مــا ذهبنا إليه ، فهو يقول في مقدمة اللزوميات إنه توخى صدق الكلمة ونزهها عــن الكذب [(٣)] ، وحينما قال في كلام له إنه هجر الشعر إنما يقصد بذلك ما اســتجيز فيه الكذب واستعين على نظمه بالشبهات [(٤)] ، وقد كتب إلى أبي القاسم المغربــي في رسالة الإغريض ((والشعر الأول وإن كان سبب الأثرة ، وصحيفة المــأثرة ،

---

(١) النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية : ١٤ .

(٢) المصدر نفسه : ١٥ .

(٣) ينظر : اللزوميات : ٩/١ .

(٤) ينظر : المصدر نفسه : ٩/١ .

فإنه كذوب القالة ، مفهوم الإطالة وأن " قفانبك" على حسنها وقدم سنها لتقرّ بمـــا يبطل شهادة العدل الرضي)) [١] .

إن شعر هذه المرحلة ((ترجمة صادقة عمّا يجد ، وأقواله صدى صـــحيح لتأملاته ، وقد قال الرجل كل ما أراد أن يقول)) [٢] ، وكان ((الرجل جاهداً فـــي التماس الحق والبحث عنه ، وكان صادق الجهد خالص النية في هذا البحث وكان ملائماً بين ما يستكشف من الحق وما يأخذ نفسه به من قوانين الحياة اليومية)) [٣]، فهل يسعى المعرِّيّ إلى أن ينقل الينا الواقع ؟ وهل يريد أن تكون وظيفـــة الأدب نقل الواقع كما هو ؟ إن الخطاب الأدبي لا يحتمل اختبار الصدق والكذب كما يقول فريج (Frege) وكل ما فيه احتمالي فقط [٤] ، والمحتمل –على حسب ارسطو-[٥] ليس هو العلاقة بين الخطاب ومرجعه علاقة صدق وصحة ، بل هو العلاقة بـــين الخطاب وما يعتقد القراء أنه صحيح أو قد يصح ، وبدلاً من انعكاس الواقع يكون عندنا واقع الانعكاس الذي تحدده شفرة سوسيو - ثقافة مشتركة [٦] ، ويبـــدو أن واقع الانعكاس هو الذي شغل المعرِّيّ وكان موضع اهتمامه لما يترتب عليه مـــن أثر يكون سبباً في قلب كثير من المفاهيم لذا أنه لا يدافع عمّا يعرف فـــي الوقـــت الحاضر بـــ(أطروحة الانعكاس) التي ترتبط بمفهوم الصدق ويترتب عليها وجود حقيقة خارجية او موضوعية مستقلة عن الفكر ، إنما يبحث عن قـــوانين محكمـــةٍ للأنساق التي يتم بموجبها تكوين الخطاب وشروط إنتاجـــه وكيفيـــة اســـتهلاكه ،

---

(١) رسائل أبي العلاء (الرسالة الثانية) ، (مارجليوث) : ١٨ .

(٢) الحياة الإنسانية عند أبي العلاء : ٤٠ .

(٣) المعرِّيّ: أشاعر أم فيلسوف، د. طه حسين، مجلة الهلال، السنة ١٩٣٨ ، مج٤٦: ٨٠٥ .

(٤) ينظر : مفهوم المرجعية وإشكالية التأويل في تحليل الخطاب الأدبي : ٣٧ ، نقلاً عن : Senset denotation inecritslogigues et philosophiques, G, FREGE .

(٥) ينظر : فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن ســينا وابــن رشــد وارسطو طاليس ، ترجمة وتحقيق : عبد الرحمن بدوي ، مكتبـــة النهـــضة المـــصرية ، القاهرة ، ١٩٥٣ ، ط١ : ٢٦ – ٢٧ .

(٦) ينظر : مفهوم المرجعية واشكالية التأويل في تحليل الخطاب الأدبي : ٣٧ نقلاً عن : Quest – Ce – quele structualismel poetique 2 – T- Todorov Senil 68, p37.

فالخطاب كما يرى فوكو ((يمارس ضرباً من الرقابة على الحقيقة ويقوم بإجراءات منع واستبعاد ، مما يجعل قول الحقيقة أقل حقيقة مما يدعي)) [١] ؛ لذا تأملاته في هذه المرحلة هي تأملات عميقة استطاع من خلالها أن يكشف عن العيوب النسقية التي اتصفت بها النصوص السابقة ، كما أنه ((أحدث فناً في الشعر، لم يعرفه الناس من قبل ، وهو الشعر الفلسفي الذي وضع فيه كتاب اللزوميات ، وربما خُيّل إلى الناس أن الشعر الفلسفي قديم عند العرب نظم فيه زهير ، وعدي بن زيد ، وأبو العتاهية ، وأبو الطيّب لأنهم طرقوا فنون الحكمة والزهد وأنواع العبرة والعظة)) [٢] ، فالمعرِّيّ شأنه يختلف عن شعراء الحكم من حيث أنهم نظموا طائفة من الحِكَم الشائعة المعروفة بين الناس من غير أن يتقيدوا بما يقولون، ولا يصدرون عن مذهب يعتنقونه ويدعون إليه ، وإنما ينظمون حكماً شائعةً بين الناس، في حين كان المعرِّيّ يحث على الزهد وهو زاهد منصرف عن ملذات الحياة ، ويدعو إلى الرفق بالحيوان وهو ممتنع عن أكل اللحوم ، فهو يعني ما يقول ويتقيد به ويصدر فيه عن إخلاص [٣] . فالمعرِّيّ ((شاعر في فلسفته وفيلسوف في شعره وقد جمل الفلسفة بما اسبغ عليها من الفن ، ومنح الشعر وقاراً ورزانة بما أشاع فيه من الفلسفة وهو من هذه الناحية فذّ في أدبنا العربي)) [٤] .

ويبدو أن الذائقة الشعرية السائدة آنذاك قد اصطدمت بالخطاب العلائي الجديد ولم تستسغه أو لم تفهمه ، لهذا السبب لم يتصدّ له إلاّ بعض الشراح وفي انتقادات محددة ولأغراض خاصة على الضد من سقط الزند الذي فسره جمع من الشراح .

---

(١) قراءة ما لم يقرأ ، نقد القراءة ، علي حرب ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، مركز الانماء القومي ، بيروت ، العددان ٦٠ ، ٦١ ، ١٩٨٩ : ٤٨ .

(٢) المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين (ابو العلاء المعرِّيّ) :مج١٠/ ٢٢٨ .

(٣) ينظر : الحياة الإنسانية عند أبي العلاء : ٤١ .

(٤) المعرِّيّ أشاعر أم فيلسوف : ٩٥٩ – ٩٦٠ .

إن نفور أغلب الشراح من نصوص هذه المرحلة لم يكن بسبب تصدي المعرّيّ للمسائل العقلية بأسلوب شعري ، كما ذهبت إلى ذلك بنت الشاطئ ، لأنه كان جديداً على العربية ، وإن لم يكن جديداً على الإنسانية ، إذ تقول فقد أصغت الإنسانية قديماً إلى قصيدة "لوكريتس" الشاعر الروماني الفيلسوف في القرن الأول ق . م التي عالج بها المسائل الكبرى للإنسانية إذ قالت : ((والصفة المميزة لقصيدة لوكريس التي جعلتها فريدة في الآداب ، هي أنه عالج المسائل الفلسفية شعراً))[١]. كما تستشهد بنت الشاطئ أيضاً بالشاعر الفرنسي ((الفريد دي فيني Alfred de vigny)) الذي يطيل التأمل في الكون والحياة ومصير الإنسان وقد أحزنه أن يرى الإنسان مخلوقاً تافهاً فانياً لا تتأثر به الطبيعة ولا تكترث له ، وأحزنه ضعف الإرادة وعجز الإنسان وقصور العقل ، والموت المسلط عليه ، فلمّا بدأ يتحدث عن هذه المسائل العقلية الجافة الغامضة لم يشأ أن يعالجها بالأسلوب العقلي الجاف المعقد ، وإنما نقل حسه بها من العقل إلى القلب ، ثم تحدث منه قلبه حديث شاعر يصدر عن عقله وتفكيره [٢] . وكان في العالم الشرقي الخيام [٣] وطاغور [٤]. قد سارا في الاتجاه نفسه [٥] .

---

(١) الحياة الإنسانية عند أبي العلاء : ٤٢ – ٤٣ .

(٢) ينظر : المصدر نفسه : ٤٣ .

(٣) الخيام : هو أبو الفتح عمر بن إبراهيم الخيامي النيسابوري (ت ٥١٥هـ) ، شاعر فيلسوف من أهل نيسابور مولداً ووفاة ، كان عالماً بالرياضيات والفلك واللغة والفقه والتاريخ ، له شعر عربي وتصانيف عربية ، ويلفت شهرة الخيام بمقطعاته الشعرية (الرباعيات) ينظر : الأعلام ، خير الدين الزركلي ، ١٩٦٩ ، ط٣ : ٥/ ١٩٤ .

(٤) طاغور : هو رابندرانات طاغور ، شاعر هندي ولد بكلكتا ، سليل أسرة بنغالية ثرية درس القانون بانجلترا ، لكنه لم يلبث أن عاد إلى الهند ليدير املاك والده الشاسعة ثم أسهم في الحركة الوطنية وشارك فيها بشعره وأغانيه ، ثم ترك هذا اللون الثائر من الأدب ليخلد إلى أدب التأمل والفلسفة من أكثر أدباء العالم إنتاجاً فله خمسون مسرحية ، ومئة كتاب شعري ومجموعة الحان لهذا الشعر وله أربعون مجلداً في القصص ، ينظر: الموسوعة العربية الميسرة،دار نهضة لبنان للطبع والنشر، بيروت،١٩٨٧م،مج١١٤٧/٢.

(٥) ينظر : الحياة الإنسانية عند أبي العلاء : ٤٣ .

إن هؤلاء كان كل منهم جديداً في مناخه الأدبي وتقبلته تلك الأوساط واستساغته إذ يقول الفريد دي فيني ((الميزة الوحيدة التي لا يستطيع أحد أن يسلبني إياها ، هـــي أني كنت أول فرنسي عالج المسائل العقلية بهذا الأسلوب الذي ترى فيــه الفكـــرة الفلسفية معروضة في قالب شعري)) [١] ، ولعل ذلك يعود إلى أن الذائقة الأدبية ولا سيما الشعرية في مناخها العربي كانت معتادة خطابات تتصف بملامح جمالية وبلاغية عملت المؤسسة الشعرية ومنذ مدة طويلة على ترسيخها فـــي الـــذهن ، فالمتعة كما يقول فوكو ليست فعلاً فطرياً محايداً بل أنها أمر يتم تعليمـــه ، فهـــي مزيج من عناصر المعرفة وعناصر السلطة [٢] . وهو ما يذكرنا بنظرية " الهيمنة " التي طرحها كرامشي ، التي يؤكد فيها ((أن السيطرة لا تتم بسبب قوة المسيطر فحسب ولكنها أيضاً تتمكن منّا بسبب قـــدرتها علـــى جعلنـــا نقبـــل بهـــا ونـــسلم بوجاهتها))[٣] ؛ لذا تلك الخطابات تعادل الأقوال الشائعة كالمعلومات العامة والحكم والأساطير والأقاصيص الشعبية ، فكلها تدخل في نطاق القول الذي يتلقفه الوعي الفردي أو الجمعي بحكم ترابطه بأشكال الهيمنة الظاهرة أو المضمرة وهـــو فـــي النهاية لا يستفز العقل المحضّ لممارسة الفحص والتدقيق فيه بل يحـــاول إلغـــاءه بتخديره ، ومن الممكن أن تتعاظم تلك الهيمنات حتى تقف حـــاجزاً منيعـــاً ضـــد العقلانية [٤] . وان القمع الذي يستبطنه المرء يجعله يعتقد في كل خضوع لكـــل قمع ، حرية لإرادته ، أو بطولة لمبادرتـــه ، وفتوحـــات مدهـــشة لكـــل أعمالـــه المكرورة، وهكذا صار القمع الذي استبطنه انقماعاً ينبع من الذات أولاً ، وقبل أن تمارسه السلطات الخارجية ضـــده ، بـــل أن الانقمـــاع يولـــد هـــذه الـــسلطات

---

(١) الحياة الإنسانية عند أبي العلاء : ٤٣ .

(٢) ينظر : النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية : ٢٣ .

(٣) المصدر نفسه : ١٨ .

(٤) ينظر : استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية ، مطـــاع صـــفدي ، دار الـــشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ط٢ : ١٩ .

ويدعمها [١] ، فالآخر ليس وحده مسؤولاً عن هذا القمع بل تشارك الذات معه أيضاً ، إذ يقول المعرِّيّ :

أعاذلُ إنْ ظلمتنا الملوكُ فنحنُ على ضَعْفِنَا أظلمُ [٢]

وأخطر فعالية لآلية الانقماع الذاتي هو حجر العقل عن ممارسة حقه في الاستكشاف والمعرفة [٣] ؛ لذا تغاير المعرِّيّ للنسق السائد كان يصدر عن وعي تام ، وهو رفض للواقع المفروض وجمالياته المزيّفة التي تمارس القمع الخفي من الداخل من خلال الوظائف الجمالية للأشكال البلاغية ، ولا نريد أن يفهم مما سبق أن المعرِّيّ يرفض جمالية الأشكال البلاغية ويسعى إلى نظم نمط يخلو من تلك الأشكال فهو الذي يقول :

وليسَ على الحقائق كلُّ قوْلي ولكن فيه اصنافُ المجازِ [٤]

كما يقول :

لا تقيّدْ عليَّ لفظي فإني مثلُ غيري تكلُّمي بالمجاز [٥]

وكذلك قوله :

نقولُ على المَجازِ وقد علمْنا بأنّ الأمرَ ليس كما نقول [٦]

إنّ المعرِّيّ يرفض نسقها حينما يؤسس لنمط يكرّس التزييف ويهمّش العقل. ويمكن القول : إن المرحلة الثالثة التي تتمثل بشعر اللزوميات تتحكم في انتاجها رغبة تعديل النسق بمجمله وهذه التعديلية في انضج مداها تتمثل في حركة جدلية ((التطهير – الصحوة)) ، وهي مبنية على منظومة من الاعتقادات ينتظمها خيط فكري واحد ، فالمعرِّيّ في هذه المرحلة مفكر عميق التفكير ، ملهم المعنى ملقى

---

(١) ينظر : استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية: ٢٥ .

(٢) اللزوميات : ٢٨٧/٢ .

(٣) ينظر : استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية : ٢٥ .

(٤) اللزوميات : ٨/٢ .

(٥) المصدر نفسه : ١٠/٢ .

(٦) المصدر نفسه ١٨٥/٢ .

الحجة ، وعالم من أكبر أساطين اللغة المشهود لهم بالسبق والتفوق ، فضلاً عــن ذلك فهو شاعر فنان عارف بروائعه ، وخبير بأسرار الجمال ومواطن الجــلال ، وهو حر الفكر واسع الخيال فيّاض المعاني مشرق الديباجة فالذي يقرأ اللزوميات تطالعه كل صفحة منه بما يزيده اقتناعاً بتلك المزايا العالية التي أفردت أبا العلاء فأحلته أسمى مكان بين شعراء العربية جميعاً ، وتعاونت على تكــوين شخــصيته الجذّابة فمازته من بين جبابرة الفكر وأساطين الفن المبرزين [١] .

وقد ظفر المعرِّيّ في المرحلة الثالثة بذاته (حريته وكرامته) وما كان يتم له ذلك لولا تضحيات جسام شملت أقسى أنواع الحرمان ، فقد باع دنياه كلها وتركها للآخرين لكي ((يشتري حرية فنه ، وصدق وجدانه ، وليحمل في شرفٍ رســالة الأديب وأمانة الكلمة فيظل ما عاش يقاوم الظلم والطغيــان ، ويحــارب الريــاء والنفاق ويقول ما يجد ، لا ما يروج عند ذوي الجاه والسلطان)) [٢] .

وعبر المعرِّيّ عن ذاته التي كان يبحث عنها بقوله: ((وَإِنَّ اللهَ خَلَقَنِي لأَمْرٍ حَاوَلْتُ سِوَاهُ فَأَلْفَيْتُ المُبْهَم بِغَيْرِ انفراجٍ ، وَفِطَامُ ابْنِ العامَين أَيْسرُ مِنْ فِطَامِ ابْــنِ الأعْوَامِ ، وأَعْيَا تأديبُ الهَرِمِ على الأُدَبَاءِ)) [٣] كما يقول : ((قَدْ فَرَرْتُ مِنْ قَدَرِ اللهِ فَإِذَا هَو أَخُو الحَيَاة ، هَلْ أَطأُ علـــى غيْـــرِ الأَرضِ ، أَوْ أَبْــرُزُ مِــنْ تَحْــتِ السَّماءِ))[٤] .

---

(١) ينظر : اللزوميات ، المقدمة : ٣ .

(٢) دار السلام في حياة أبي العلاء ،: ٤٣ .

(٣) الفصول والغايات : ٢٣١ .

(٤) المصدر نفسه : ٢٥١ .

وقف المعرِّيّ عند تأثير البعد الخفي الذي يتخلل النسق [١] طويلاً سواء أكان عند مستوى الخطاب أم ما وراءه ، فعند المستوى الأول رفض النصوص التي تؤسس للتهميش والزيف ، فعلى سبيل المثال ، صار يرفض المدح بل يسخر منه بعد أن كان يزاوله في المرحلة الأولى واتخذ الصمت إزاءه في المرحلة الثانية، ولا يخفى استهزاؤه بشخصية ابن القارح حين صوّره وهو يقوم من قبره يوم البعث فلبث في الموقف أمداً طويلاً حتى أعياه الحر والظمأ ، وهو واثق بدخول الجنة لأن معه صك التوبة ، فلم يفهم معنى هذا الانتظار ففكر في أن يخدع سدنة الجنة بما كان يخدع به الناس في الدنيا من الشعر فانشأ القصائد الطوال في مدح رضوان ، ورضوان لا يفهم منها شيئاً لأنه لا يتكلم العربية [٢] ، وقد فضح الشعراء وزيف نسقهم ، إذ يقول :

فَرِقَا شعرتُ بأنها لاتقتني — خيراً وأنّ شِرارها شعراؤها [٣]

ويقول :

وما أَدبَ الأقوامَ في كل بلدةٍ — إلى المينِ إلا معشر أدَباءُ [١]

---

(١) النسق : يتحدد عبر وظيفته وليس عبر وجوده المجرد،إذ لا تحدث الوظيفة النسقية إلاّ في وضع محدد حينما يتعارض نظامان من أنظمة الخطاب ، أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضاً وناسخاً للظاهر ويكون ذلك في نص واحد . والنسق من حيث هو دلالة مضمرة ليست مصنوعة من مؤلفه إنما منغرسة في الخطاب ، ينظر : النقد= =الثقافي : ٧٧ – ٧٩ . إن الاهتمام بمفهوم "النسق" راجع إلى تحول بؤرة اهتمام التحليل البنيوي عن مفهوم (الذات) أو (الوعي الفردي) من حيث هما مصدر للمعنى ، إلى التركيز على أنظمة الشفرات النسقية التي تنزاح فيها (الذات) عن المركز ، وعلى نحو لا تغدو معه للذات أي فاعلية في تشكيل النسق الذي تنتمي إليه ، بل تغدو مجرد أداة أو وسيط من وسائطه أو أدواته ، ولذلك يرتبط مفهوم (النسق) ارتباطاً وثيقاً – في البنيوية- بمفهوم ((الذات المزاحة عن المركز)) ، عصر البنيوية : ٢٩١ .

(٢) ينظر : رسالة الغفران ، أبو العلاء المعرِّيّ ، تحقيق : عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) ، دار المعارف ، القاهرة ، دار الهلال ، سلسلة شهرية ، ع١٨١ ، نيسان ١٩٦٦: ١٠٠ .

(٣) اللزوميات : ٤٤/١ .

أما على المستوى الآخر فقد رفض الترويض الذوقي من خلال الممارسات السائدة في الفعل نفسه واتخذ العقل معياراً يوزن من خلاله الأمور البديهية كلها ، إذ يقول :

كذبَ الظنُّ لا إمامَ سوى العقلِ مشيراً في صُبْحه والمساءِ
فإذا ما أطَعْتَهُ جلب الرحمةَ عند المسير والإرساءِ [٢]

ويقول :

أَيها الغرُّ إن خصصْتَ بعقلٍ فاسْألْنهُ فكلُّ عقلٍ نبي [٣]

ويدعو المعرِّيّ إلى ((نبذ التقليد ، وهو يستنكره ويرى فيه خروجاً على العقل ، ويطالب بتصديقه وإكرامه وأن لا يقبل الإنسان إلا ما يأتي به العقل فهو المرجع وهو المصدر والأساس)) [٤] ، إذ يقول :

فلا تقبلَنْ ما يُخبرونَك ضَلَّةً إذا لمْ يُؤيّدْ ما أَتوْكَ به العقلُ [٥]

ويقول :

في كلِّ أمركَ تقليدٌ رضيتَ بهِ حتى مقالُكَ ربِّي واحدٌ أحدُ [٦]

ويقول في الفصول والغايات ((العَقْلُ نبِيءٌ ، وَالْخَاطِرُ خبِيءٌ ، والنَّظَرُ رَبِيءٌ ، ونُورُ اللهِ لِهذِهِ الثَّلاَثَةِ مُعِينٌ)) [٧] ، فالعقل سبيل إلى المعرفة ، كما جاء في قوله :

خذوا في سبيلِ العقلِ تُهدَوْا بهدْيِهِ ولا يَرْجُوَنْ غيرَ المهيمنِ راجِ [١]

---

(١) المصدر نفسه : ٣٥/١ . أدب القوم وادبهم : أي دعاهم ، والمين : الكذب .

(٢) اللزوميات : ٥٥/١ .

(٣) المصدر نفسه : ٤٣٩/٢ .

(٤) مقام العقل عند العرب، قدري حافظ طوقان ، دار القدس ، بيروت ، د.ت : ١٤٥-١٤٦.

(٥) اللزوميات : ١٧٧/٢ .

(٦) المصدر نفسه : ٢٣٨/١ .

(٧) الفصول والغايات : ٢٠٨ .

وقوله :

تَفكَّـــرْ فَقَـــدْ حَـــارَ هـــذا الـــدَّليلُ   وما يكْشفُ الـــنَّهجَ غيـــرُ الفِكـــرِ [٢]

وقوله :

ولو صفا العقلُ ألقى الثِّقْل حاملـــه   عنهُ ولم ترَ في الهَيْجاءِ مُعتركـــا [٣]

ويشجب المعرِّيّ كل فعل فيه خروج على العقل ، لـــذا فقـــد ســـخر مـــن المنجمين والعرافين ووجّه إليهم انتقادات لاذعة مليئة بالسخرية والاســـتهزاء ، إذ يقول :

سألتْ منجّمَها عن الطفـــل الـــذي   في المهدِ كم هو عائِشٌ مـــن دهـــرِهِ
فأجابهـــا مائـــة ليأخـــذ دِرهمـــا   وأتي الحِمامُ وليدَها فـــي شـــهرِه [٤]

ويقول :

شكا الأذى فسهرْت الليل وابتكـــرت   بـــهِ الفتـــاةُ إلـــى شـــمطاءَ ترقيـــه
وأُمـــه تـــسأل العـــرَّاف قاضـــية   عنـــه النـــذورَ لعـــلَّ الله يبقيـــه
وأنت أرْشدُ منهـــا حـــين تحملُـــهُ   إلـــى الطبيـــبِ يداويـــهِ ويـــسقيه [٥]

ويقول :

لقد بكـــرتْ فـــي خفّهـــا وإزارهـــا   لتـــسأل بـــالأمر الـــضرير المنجّمـــا
ومـــا عنـــدهُ علـــم فيخبرهـــا بـــه   ولا هو مـــن أهـــل الحجـــا فيرجمـــا
يقولُ غـــداً أو بعـــدهُ وقْـــعُ ديمـــةٍ   يكـــونُ غياثـــاً أن تجـــود وتـــسجما
ويـــوهمُ جهّـــال المَحلَّـــةِ أنـــهُ   يظـــلُّ لأســـرار الغيـــوب مُترجمـــا

---

(١) اللزوميات : ٢٠٠/١ .

(٢) المصدر نفسه : ٤٣٧/١ .

(٣) اللزوميات : ١٥٦/٢ .

(٤) المصدر نفسه : ٤٠٩/٢ .

(٥) المصدر نفسه : ٤٣٣/٢ .

ولو سألوهُ بالـذي فـوُق صـدْرِه   لجـاءَ بمـين أو أرمَّ وجمجمـا [(١)]

ولا يخفى أن المعرِّيّ قد تناول العادات والتقاليد والحياة الاجتماعية بوصفها أسوأ أنموذج يخبئ التزييف ويهمش العقل ، لذا كشف زيفها وأماط اللثام عنهـا ، فقد نقد الوعاظ والفقهاء والقضاة فقال :

رُوَيَدكَ قَـدْ غُـررتُ وأنـتَ حـرٌّ   بـصاحبِ حيلـةٍ يعـظُ النـساءَ
يحـرّمُ فـيكمُ الـصَّهباءَ صُـبْحاً   ويـشربُها علـى عمْـدٍ مـساءَ
تحـسَّاها فمـن مَـزْجٍ وصـرفٍ   يَعُـلُّ كأنمـا وردَ الحـساءَ
يقـول لكـم غـدوتُ بـلا كـساءٍ   وفـي لـذَّاتها رهـنَ الكِـساء [(٢)]

وقال :

مـا فـيهمُ بـرٌّ ولا ناسـكٌ   إلا إلـى نفـعٍ لـه يَجـذِبُ
أفـضلُ مـن أفـضلِهم صـخرةٌ   لا تظلـمُ النـاسَ ولا تكـذِبُ [(٣)]

وكشف زيف العبادات حين تضم بين طياتها الشر والحقد ، إذ يقول :

ما الخير صومٌ يذُوبُ الصَّائمونَ لهُ   ولا صلاةٌ ولا صوفٌ علـى الجـسد
وإنما هـوَ تـرْك الـشرِّ مطرّحـاً   ونفضكَ الصدْرَ مِنْ غلٍ ومـن حَـسَد
ما دامت الوْحش والأنعـام خائفـة   فرْساً فما صحّ أمرٌ النسّك للأسـد [(٤)]

كما انتقد تظاهر الناس بالدين رياءً ، إذ يقول :

قـد حجـبَ النـورُ والـضِّياءُ   وَإنمـا ديننـا رِيـاءُ
يـا عـالِمَ الـسوءِ مـا علمنـا   أنّ مُـصليك أَتقيـاءَ

---

(١) المصدر نفسه : ٢٩٥/٢ . ارم : امسك عن الكلام كأنه صار رمةً ، وجمجم : لم يبين .

(٢) اللزوميات : ٥٠/١ – ٥١ .

(٣) المصدر نفسه : ٨٦/١

(٤) المصدر نفسه : ٢٧٢/١ .

لا يكـــذَبَنّ امـــروٌ جَهُـــولٌ   مـــا فيـــكَ للهِ أوْليـــاءُ [١]

ولم يسلم من نقده أصحاب السياسة والحكام والولاة فهم قد اسهموا فـي ترسـيخ النسق المزيف وتكريسه ، فقال :

مُـلَّ المقـامُ فكـم أُعاشـرُ أمَّـةً   أَمَـرَتْ بغيـر صـلاحها أُمراؤهـا
ظلموا الرَّعيَّة واسـتجازوا كيـدها   فَعدَوْا مصالحَها وهـم أُجَرَاؤهـا [٢]

وقال :

يـسوسُونَ الأُمـورَ بغيـرِ عقـلٍ   فينفُـذ أمـرُهمْ ويقـالُ ساسـهْ
فـأفٍ مـن الحيـاةِ وأفَّ منـي   ومـن زمـنٍ رئاسـتهُ خـساسهْ [٣]

إن المعرِّيّ حينما دعا إلى العقل كان يقصد كشف النسق وتـصفيته ممـا يشوبه من زيف وخداع ضمن حدود قدرته وقابليته على الكشف ؛ لذا حين يقـول بنقص العقل الإنساني وقصوره في كشف أسرار الكون لا يعني أنـه وقـع فـي التناقض ، فهو حين يقول :

وقـد أعمـلَ النـاسُ أفكـارَهم   فلـم يُغـنِهمْ طـولُ إعمالهـا [٤]

إنما يقصد انتفاء اليقين في معرفة الأمور الغيبية وأن أقصى الاجتهـاد أن يظن الإنسان ويحدس ، كما جاء في قوله :

أمّـا اليقـينُ فـلا يقـينَ وإنمـا   أقْصى اجتهادي أن اظنَّ وأحدِسـا [٥]

ونهى المعرِّيّ الخوض في كنه الذات الإلهية ويرى أنه أمر لا يدرك وهـو سر من الأسرار التي لم يكن الإنسان أهلاً لإدراكها [٦] فيقول :

امّا الالـهُ فـامرٌ لـستُ مدركِـهُ   فاحذر لجيلك فوقَ الأرضِ اسخاطا [١]

---

(١) المصدر نفسه : ٤١/١ .
(٢) المصدر نفسه : ٤٤/١ .
(٣) اللزوميات : ٣١/٢ .
(٤) المصدر نفسه : ٢٥٥/٢ .
(٥) المصدر نفسه : ٣١/٢ .
(٦) ينظر : آراء أبي العلاء المعرِّيّ : ١٦ .

ويقول :

يُخبرونك عن ربِّ العُلى كذباً   وما درى بشؤونِ الله إِنسانُ [٢]

تأمل المعرِّيّ الكون وموجوداته ورأى أن العالم محكوم بالزوال والفناء وما البقاء إلا لله وحده لذا فقد صوّر عجز الإنسان أمام القدرة المطلقة ، ويقول :

سيخفتْ كلُّ صَوْتٍ زأرُ ليث   ونبأة باغمٍ وهدير قرْمْ
رَماني من له وتري وقوسي   وكفّي والسّهام فكيفَ أرمي [٣]

ولم نجد المعرِّيّ يتخذ موقفاً صريحاً وواضحاً من الروح ، إذ يقول :

وَقدْ رأينا كثيراً بيننا جَسَدَاً   بغيرِ رَوْحٍ فهلْ روحٌ بلا جسَدِ [٤]

فالروح لا ترى كي يحكم عليها حكماً يستند إلى المشاهدة والعيان بعكس الجسد الذي يندثر ويتحول إلى عناصره ، بل لا يعقل وجودها حينما تكون مع الجسد الحيّ القائم فكيف إذا اندثر :

أرواحُنا معنا وليس لنا بها   علمٌ فكيف إذا حوَتْها الأقبُر [٥]

وهيمن الشك على المعرِّيّ وهو لا يقول باليقين – كما أشرنا – إلا في الأمور البديهية ، ويقول :

حاليَ حالُ اليائسِ الرَّاجي   وإنما أَرجعُ أدْراجي
إذا رأيتُ الخيرَ في رَقْدَتي   عَدَدْتُها ليلةَ مِعْراجي [٦]

ويقول :

إِنما نحنُ في ظلالٍ وتعليـ   ـلٍ فإن كنتَ ذا يقينٍ فهاتهْ [١]

---

(١) اللزوميات : ٧٥/٢ .

(٢) المصدر نفسه : ٣٤٤/٢ .

(٣) اللزوميات : ٣٢٠/٢ . الباغم : الظبي ، ونبأته : صوته ، والقرم : فحل الضراب .

(٤) المصدر نفسه : ٢٧٣/١ .

(٥) المصدر نفسه : ٣٢٢/١ .

(٦) المصدر نفسه : ٢٠٧/١ .

وانشغل المعرِّيّ بآلامه ومعاناته ومظاهر فقدان بصره وحسرته على مــرّ سني عمره هباء وشقاء ولا سيما أيام الشباب ، إذ تتجلى شدة وقعها مــن خــلال زفرات محرقة فيقول :

عَمى العَينِ يتلوهُ عمى الدين والهدى فَليْلَتِــي القُــصوَى ثــلاثُ ليــالي

وَمَا أَزَمَتْ نفسي البَنَانَ على التــي إذا أَزِمــتْ عــضَّتْ بــشوكِ سِــيال

ولا قصّرتْ لــي أُمُّ ليلــى بــشُرْبها حنــادسَ أوْقــاتٍ علــيَّ طِيــال

إذا ما اجتمعنا هاجت الحُــزنُ أُلفَــة مُحدّثَــةٌ عــن جمعنــا بزيــالِ

لحــا اللهُ غــاراتِ الــسنينَ فانهــا مُبدّلــةٌ ظِلمانهــا بريــالِ

وما سرَّني ربُّ الخيــالِ بشخــصهِ فيطلبَ منــي النــوْمُ طيــفَ خيــال

وهــوَّنَ أرزاءَ الحــوادث أننــي وحيــدٌ أُعانيهــا بغيــرِ عيــالِ

فدَعني وأهــوالاً أُمــارسُ ضــنكها وإيّــاكَ عنــي لا تقِــفْ بحيــالي [٢]

ويقول :

ربّ متــى أرْحــلُ عــن هــذِه الــ دّنيــا فــإني قــد أطلــتُ المقــامْ

لــم أدرِ مــا نجمــي ولكنّــهُ في النحسِ مذ كانَ جــرى واســتقام

فــلا صــديق يَترجّــى يَــدي ولا عــدُوٌ يتخــشّى انتقــامْ

والعــيشُ سُــقمٌ للفتــى منــصِبٌ والمــوْتُ يــأتي بــشفاءِ الــسقام

والتْــرب مثــوايَ ومثــواهمُ ومــا رأينــا أحــداً منــهُ قــام [٣]

وهتف المعرِّيّ هتفة أشبه بهتاف المصلحين ، من أراد التخلص مــن أذى الدنيا فليحط أثقاله ويتبعني [٤] ، إذ يقول :

---

(١) المصدر نفسه : ١٨٤/١ .

(٢) اللزوميات : ٢٢٤/٢ . الأزم : العض بالأسنان ، والسيال : شجر له شوك أبيض تشبه به الاسنان ، وطيال : جمع طويل ، وزيال : من زايله فارقه والظلمان : واحدة ظلــيم ذكــر النعام ، والرئال : فراخها وسهل الهمزة للقافية . حيال : حيال الشيء ازاؤه وقبالته .

(٣) اللزوميات : ٣٣٣/٢ .

(٤) ينظر : رأي في أبي العلاء : ٣٠ .

حياةٌ وموتٌ وانتظارُ قيامةٍ ثلاثٌ أفادتنا ألوفَ معانِ

فلا تمهر الدُّنيا المروءة أنها تُفارقُ أهليها فراقَ لعانِ

ولا تطلباها من سنانٍ وصارمٍ بيومْ ضراب أَو بيومْ طعانِ

وإن شئتما أن تخلصا من أذاتها فحُطّا بها الأثقالَ واتبعاني [١]

كما أنه نهى عن ولاية الشؤون العامة ، حكومة ، أو إمارة ، أو خطابة، فيقول :

انهاكَ ان تليَ الحكومة أَو تُرى حِلفَ الخطابةِ أَوْ إمامَ المسجد

وَذَرِ الإمارة واتخاذك دِرَّةً في المصرِ يحسبُها حُسامَ المنجد

تلك الأمورُ كرهتُها لأقاربٍ وأصادقٍ فابخلْ بنفسك أوجُدِ [٢]

وقد دعا إلى النسك والزهد ومشاركة الفرس الشعير إنْ غلا البر ، والتحلية بالزبيب والشرب في الفخار ، والاكتفاء بما يستر في الثياب ، إذ يقول :

وإذا غلا البُرُّ النّقيُّ فشارِك الـ فرسَ الكريمَ وساوِ طِرفَكَ تُمجد

واجعلْ لنفْسكَ من سليطٍ ضِيائها أُدمُاً ونَزْر حلاوةٍ من عُنجُدِ

وارسم بفخَّارٍ شرابَك لا تُرِدْ قَدَحَ اللّجَينِ ولا اناءَ العسجَدِ

يكفيكَ صَيْفَكَ من ثِيابك ساترٌ وإذا شَتَوْت فقطعةٌ من بُرْجُد [٣]

وقد كابد المعرِّيّ في الحياة كثيراً وفكر في الخلاص منها بالموت ، وهمّ بالانتحار إلا أنه أشفق من التبعة وخشى غوائل السبيل بعد الموت ((لَوْ أَمِنْتُ التَّبِعَةَ لَجَازَ أَنْ أُمْسِكَ عن الطَّعَامِ والشَّرابِ حَتَّى أَخْلُصَ مِنْ ضَنْكِ الحَيَاةِ ، وَلَكِنْ

---

(١) اللزوميات : ٣٧٦/٢ .

(٢) المصدر نفسه : ٢٨١/١ .

(٣) المصدر نفسه : ٢٨١/١ . الطرف : الفرس . السليط : الزيت . والعنجد : الزبيب ، برجد: القطن .

أَرْهَبُ غوائلَ السَّبِيلِ)) [١] ، كما ذكر في الغفران ((وقد كدتُ الحق برهط العدم، من غير الأسف ولا الندم ، ولكنما أخشى قدومي الجبّار)) [٢] .

ويبدو أن التفكير بالانتحار لم يكن مجرد فكرة طارئة راودته بل ألحت عليه كثيراً فقال في اللزوميات :

لَوْ لم تكنْ طرْقُ هذا الموتِ موحشةً ... مَخشيّةً لاعتراهـا القـومُ أفواجـا
وكانَ من ألقَـتِ الـدُّنيا عليـه أذًى ... يؤمُّهـا تاركـاً للعـيش أمواجـا
كأسُ المنية أولى بـي وأروحُ لـي ... من أن أُكابدَ إثـراءً واحواجـا [٣]

إنّ تشخيص المعرِّيّ عيوب البشر لا يعني أنه كان سيئ الظن بهم كما ذهب إلى ذلك أكثر من باحث [٤] ، إنما كان المعرِّيّ واقعياً في تعامله مع نفسية الإنسان بحكم وعيه الأنساق التي تسهم في تشكلها ، لذا كان يهدف إلى تجاوز الإنسان عيوبه ليرتقي نحو الكمال ولم يستثن حتى نفسه لأنه بشر مثلهم يحرك بشريته ما يحرك الآخرين ، إذ يقول :

بَني الدَّهر مهلا إنْ ذَممتُ فعـالكمْ ... فإني بنفسي لا محالـة أبـدأ [٥]

ويقول :

أو كان كل بنـي حـواء يـشبهني ... فبئس ما ولدتْ في الخلق حواء [٦]

ويقول :

---

(١) الفصول والغايات : ٣٦٠ .

(٢) رسالة الغفران : ١٢٤ .

(٣) اللزوميات : ١٩٨/١ .

(٤) ينظر على سبيل المثال : صوت أبي العلاء ، طه حسين ، مطبعة المعارف ، مصر ، د.ت : ٥ ، وكذلك : آراء أبي العلاء المعرِّيّ : ٧٧ .

(٥) اللزوميات : ٣٨/١ .

(٦) المصدر نفسه : ٤٠/١ .

أمـــا الجـــسومُ فللتـــرابِ مآلُهـــا وعَييتُ بـــالأرواحِ أنّـــى تـــسلك [١]

ونظر أبو العلاء في أهل الأديان وقسمهم على قسمين : صادقين مخلصين في ديانتهم ليسوا مرائين بيد أنهم كالبهائم لا عقول لهم ، وذوي فطانة وذكاء لكنهم غير مخلصين بل هم مراؤون وهم أهل مكر واحتيال ، إذ يقول :

وقد فتّـشتُ عـن أصـحاب ديـنٍ لهـم نُـسكٌ ولـيس لهـم رِيـاءُ
فألفيـــتُ البهـــائم لا عقـــولٌ تقـــيمُ لهـــا الـــدّليلَ ولا ضـــياءُ
وإخـــوانُ الفطانـــةِ فـــي اختيـــالٍ كـــأنهمُ لقـــومٍ أنبيـــاءُ
فأمـــا هـــؤلاءِ فأهـــلُ مكـــرٍ وأَمـــا الأَوّلـــونَ فأغبيـــاءُ
فـــإن كـــان التُّقـــى بَلَهـــا وَعِيّـــا فأعيـــارُ المذلـــة أتقيـــاء [٢]

ويقول :

رَأيـــت بنـــي الـــدَّهر فـــي غَفْلَـــةٍ وليـــستْ جهـــالتهم بـــالأمم
فنـــسكُ أُنـــاس لـــضعفِ العقـــول ونـــسك أنـــاس لبعـــد الهمـــمْ [٣]

إن تعرض المعرِّيّ للنسق السائد ناتج عن تفكير حر ، فهو يتحـدث عـن تفكير وتجربة تبياناً للحقيقة وقد كان بإمكانه ، وهو على جانب عظيم مـن العلـم والأدب ، أن يجاري أهل زمانه ويتقرب بعلومه وآدابه من ملوكهم وأمرائهم فينال بذلك قسطاً من نعيم الحياة ويعيش بينهم بهناء واحترام بيد أنه لم يفعله ، وفي ذلك دليل على أنه لم يكن في أقواله الصادرة عن تفكيره الحر متحيزاً إلى أمـر مـن أمور الدنيا ولا يقصد ارواء غلة من حقد ، ولا شفاء علة من هوى النفس [٤] .

---

(١) المصدر نفسه : ١٥٣/٢ .

(٢) اللزوميات : ٤٢/١ . البله : ضعف العقل : والعي : الحصر في النطـق ، والاعيـار : جمع عير الحمار وحشياً كان أم أهلياً .

(٣) المصدر نفسه : ٣٣٨/٢ .

(٤) ينظر : آراء أبي العلاء المعرِّيّ : ٧٨ .

سمّى المعرِّيّ نفسه رهين المحبسين لفقد نظره ولزوم بيته ورأى أن عزلته تكمن في ثلاثة سجون فقال :

أراني في الثلاثة من سجوني   فلا تسأل عن الخبر النَّبيثِ
لفقدي ناظري ولزومِ بيتي   وكونِ النفْسِ في الجسدِ الخبيثِ [(١)]

وقد تجسدت تسميته لنفسه بـ(رهين المحبسين) وسجونه الثلاثة في نصوصه الشعرية في المرحلة الثالثة فالزم نفسه بلزوم ما لا يلزم ، إذ يردد في القافية حرفين وأحياناً ثلاثة أو أكثر ، ولو غيّر لم يكن ذلك مُخلاً بنظمه . ويبدو أن كل حرف يشير إلى قيد من قيوده فهو بذلك يماثل بين واقع حياته ونمط إبداعه على نحو عام ولا تكمن هذه القيود في النصوص الشعرية فحسب إنما فرضت نفسها في قسم من النصوص النثرية كما في الفصول والغايات على سبيل المثال.

نفّذ المعرِّيّ قراره بفرض العزلة على نفسه والانقطاع عن الدنيا والحرمان عن متعتها فلزم بيته وامتنع عن الزواج ، ويبدو أن الآخر قد اسهم في خلق النصيب الأوفر من المأساة التي يعيشها ، لذا نجد صرخة الرفض تنطلق من أعماقه لرفض الآخر حتى يتحول إلى تمرد وهو حنين إلى البراءة ونزوع إلى الكينونة [(٢)] . ومن هنا يأتي التوافق مع الآخرين ونظرتهم تجاه الفرد الذي أكدته الوجودية في عصرنا ، ولا سيما سارتر في مسرحيته المشهورة (الآخرون هم الجحيم) [(٣)] ، إذ يقول المعرِّيّ :

مَنْ لي بأني وحيدٌ لا يُصاحبُني   حيٌّ سوى اللهِ لا جنٌّ ولا أنَسُ [(٤)]

ويقول :

طهارةُ مثلي في التباعُدِ عنكُمُ   وقربُكمُ يجني همومي وأدنْاسي [(٥)]

---

(١) اللزوميات : ١٨٨/١ .
(٢) ينظر : الإنسان المتمرد ، البيركامو ، ترجمة نهاد رضا ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ١٩٨٠ ، ط٢ : ١٣٥ .
(٣) ينظر : التناص (تداخل النصوص) في شعر خليل حاوي : ١٥٣ .
(٤) اللزوميات : ٢٠/٢ .
(٥) المصدر نفسه : ٣٥/٢ .

ويقول :

بُعدي من الناس برء من سقامهم ... وقربهم للحجى والدين أدواء
كالبيت أفرد لا أيطاءَ يدركه ... ولا سنادٌ ولا في اللفظ أقواء (١)

إن البيت من الشعر حينما يكون مفرداً لا تلحقه هذه العيوب وإذا جمع إلى غيره قد يلحقه شيء منها ، كما أن بعده عن الناس برء من سقامهم ، وقربهم من الشاعر داء في عقله ودينه .

لم يأكل المعرِّيّ اللحم والبيض ويذكر ابن الانباري أنه ((وصف لمريض فرّوج فقال : استضعفوك فوصفوك)) (٢) ، كما أنه لم يأكل الألبان ولا الطعام إلاّ ما يسدّ رمقه ومما تنبته الأرض ، إذ يقول :

غَدوْتَ مريضَ العقلِ والدينِ فالقَني ... لتسمعَ أنباءَ الأمور الصحائحِ
فلا تأكُلنْ ما أخرج الماءُ ظالماً ... ولا تبغِ قوتاً من غريض الذبائحِ
ولا بيضَ أَمَّاتٍ أرادتْ صريحة ... لأطفالها دون الغواني الصَّرائح
ولا تفجعنَّ الطيرَ وهي غوافلٌ ... بما وضعتْ فالظلم شرٌّ القبائحِ
ودعْ ضربَ النحل الذي بكرَتْ له ... كواسبَ من أزهارِ نبتٍ فوائحِ
فما احرزتْه كي يكونَ لغيرها ... ولا جمعَتْهُ للندى والمنائح
مسحْتُ يدي من كلِّ هذا فليتني ... أُبِهْتُ لشأني قبلُ شيب المسائح (٣)

---

(١) اللزوميات : ٤٠/١ . الايطاء : هو أن يتكرر لفظ القافية ومعناها في أقل من سبعة أبيات فإذا اتفق اللفظان واختلف المعنى لم يكن ايطاء ، والسناد أنواع كثيرة وهو كل عيب يحدث قبل الروي كأرداف القافية وتجريد أخرى ، والإقواء : اختلاف إعراب القوافي ، ينظر : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، السيد احمد الهاشمي ، مكتبة النقاء ، بغداد ، د. ت: ١٢٣-١٢٤ .

(٢) تعريف القدماء بأبي العلاء : ١٧ .

(٣) اللزوميات : ٢١٨/١ . الغريض : الطري من اللحم وغيره ، الصريح : الخالص من كل شيء ، والصرائح : البينات الصروحة ، يريد الخالصات في الحسن ، ضرب النحل : العسل الأبيض الغليظ/أبهت:انتبهت، المسائح : الذوائب أو ما بين الصدغين إلى الجبهة .

لبث المعرِّيّ في بيته تسعاً وأربعين سنة ولم يخرج منه إلا مرة واحدة حين استجاب لمناشدة قومه ليشفع لهم لدى أسد الدولة صالح بن مرداس الذي خرج إلى المعرّة ليخمد حركة عصيان من أهلها [١] ، وعلى الرغم مما تقدم لم يستطع المعرِّيّ منع الناس من الدخول عليه فقد جاء الزائرون من أماكن مختلفة وأصبح منزله داراً للعلم يقصدها الطلاب من أقطار العالم كافة يقرأون عليه ويرفدون من علمه ، إذ يقول ابن خلكان : ((وأخذ عنه الناس ، وسار إليه الطلبة من الآفاق ، وكاتبه العلماء والوزراء وأهل الأقدار)) [٢] ، ويقول ابن فضل الله العمري : ((وقد أخذ عنه خلق لا يعلمهم إلا الله عزّ وجلّ كلهم قضاة وأئمة وخطباء وأهل تبحّرٍ وديانات واستفادوا منه ، ولم يذكره أحد منهم بطعن ، ولم ينسب حديثه إلى ضعف ولا وهن)) [٣] .

---

(١) سبب العصيان هو أن ((صاحت امرأة في جامع المعرّة ... وأن صاحب الماخور أراد أن يغتصبها نفسها ، فنفر كلّ من في الجامع ، وهدموا الماخور ، واخذوا خشبه ونهبوه ، وكان أسد الدولة في نواحي صيدا ، فجاء واعتقل من أعيانها سبعين رجلاً ، وذلك برأي وزيره بادوس بن الحسن الأستاذ ، وأوهمه أن في ذلك إقامة الهيبة [...] وخرج الشيخ أبو العلاء المعرِّيّ إلى أسد الدولة صالح ، وهو بظاهر المعرّة ، فقال له : مولانا السيد الآجلّ، أسد الدولة ومقدمها وناصحها ، كالنهار الماتع اشتدّ هجيره وطاب ابرداه ،= =وكالسيف القاطع ، لأن صفحه وَخَشُنَ حدّاه ((*خُذْ الْعَفْوَ وَأْمُرْ بِالْعُرْفِ وَأَعْرِضْ عَنْ الْجَاهِلِينَ*))(الاعراف:١٩٩)فقال صالح قد وهبتهم لك أيها الشيخ [...] ثم قال أبياتاً منها :

بُعثتُ شفيعاً إلى صالحٍ ... وذاك من القوم رأيٌ فَسَدْ
فيسمع منّيَ سَجْعَ الحمام ... واسمع منه زئيرَ الأسد

تعريف القدماء بأبي العلاء المعرِّيّ : ٢٧٣ .

(٢) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر ابن خلكان (ت ٦٨١هـ) ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٨م : ٩٦/١ .

(٣) مسالك الأبصار في ممالك الأمصار ، ابن فضل الله العمري (ت ٧٤٩هـ) ، تحقيق: أحمد زكي باشا ، القاهرة ، ١٩٢٤م : ٢٧١/١٠ ، وينظر: تعريف القدماء بأبي العلاء المعرِّيّ : ٢٢٢ .

ويبدو أن المعرِّيّ لم يفلح في فرض عزلته، ويمكن الاستدلال مــن خــلال آثاره ، إذ يقول :

يزورُني القومُ هــذا أَرْضُــه يَمَــنٌ   من البلادِ وهــذا دارُه الطــبَسُ (١)

ويقول :

وشُهِرْتُ في الدُّنيا ومَنْ لي أن أُرى   كــالنِّير الفــاني مــع الإِشْــهار (٢)

إن عزلة المعرِّيّ كانت أمنية ضائعة لأنه وإن زهد في لذات الحياة كلهــا ، لا يستطيع أن يزهد في العلم والتأليف اللذين قد ملكاه واستأثرا به ، وكلاهما يكلفه عشرة الناس بسبب احتياجه إلى من يقرأ له ويكتب عنه (٣) .

ويبدو أن المعرِّيّ بعد خروجه من بغداد ، جعل يستعلي على الدنيا والناس أو جعل يستعلي على غريزته الاجتماعية ، وهو استعلاء شاق مرهــق لا يتيــسر النجاح فيه ؛ لذا أعلن رغبته ، بل تصميمه على العزلة ، ولكن غلبه من نفسه ، ما بقي فيها من الفطرة الاجتماعية ، فلم يتهيأ له الاعتزال فعلّــم وألّــف ، واســتقبل الزوار وتلقى الكتب كما تحدث عن حبه الدنيا وميله إلى لذائذها ، وأنه لم يزهــد فيها ولكنها اخطأته ، فتجمل بالصبر مترفعاً ، وظل يقاسي هذا العنــاء النفــسي ، فيعلن حيناً ترفعه عن عشرة الناس والبعد عنهم بيد أنه لا ينعزل ولا ينفر (٤) ، إذ يقول :

لجأتُ إلى الــسكوتِ مــن التلاحــي   كمــا لجــأ الجبــانُ إلــى الفِــرار
ويجمــعُ منّــيَ الــشفتين صــمتي   وابخــلُ فــي المحافــلِ بــافتراري
وكـــان تأنُّـــسي بهـــمُ قـــديماً   عِثاراً حُمَّ في شــأوِ اغتــراري (٥)

ويقول :

---

(١) اللزوميات : ٢٣/٢ . الطبس : أعجمية وهو الطبسان كورتان بخراسان .
(٢) المصدر نفسه : ٤١٣/١ .
(٣) ينظر : رأي في أبي العلاء : ١٦٣ .
(٤) ينظر : المصدر نفسه : ١٦٤ – ١٦٩ .
(٥) اللزوميات : ٤٠٣/١ – ٤٠٤ .

هويتُ انفراديَ كيما يخِفُّ   عمَّن أُعاشرُ ثقل احتْمالي [١]

ويقول :

وما احتجبتَ عن الأقوام من نسك   وإنما أنتَ للنكراءِ محتجبُ [٢]

لا يمكن قراءة نص المعرِّيّ في المرحلة الثالثة قراءة تجزيئية أو قراءة سريعة مقتضبة ، ولعل مثل هذه القراءات هي التي كانت وراء الحكم على بعض نصوصه بالتناقض فقد أخذ الرصافي على نصوص هذه المرحلة بعدم تماسكها وقال : ((إذ تجد في الغالب كل بيت منه قائماً بنفسه من جهة معناه غير مرتبط بما قبله ولا ما بعده ، ففي الصفحة الواحدة منه تراه يتكلم في مواضيع شتى فتقرأ منه البيت في السماء والذي يليه في الأرض والآخر مما يليه في الحيوان وما بعده في شيء آخر وهكذا إلى آخره ، ويندر أن ترى بيتين أو ثلاثة أبيات منه متواليات في موضوع واحد مرتبطات المعاني بعضها ببعض ، وسبب ذلك أنه لزم في شعره ما لايلزم في قوافيه . فاضطرته هذه الصناعة اللفظية عند نظم كل بيت إلى أن يفتكر في قافيته قبل نظمه وذلك يقتضي في الغالب أن يكون المعنى تابعاً للقافية ومبنياً عليها فيأتي البيت منقطعاً عمّا قبله في معناه وتكون القافية في كل بيت هي العامل الوحيد في تعيين موضوعه الخاص)) [٣] ، قد يصدق كلام الرصافي على شاعر آخر غير المعرِّيّ إن حاول أن يلزم نفسه بما لا يلزم ، لأن أي باحث حينما يطلع على التنويعات التي أجراها على قافية بيتي (النّمر بن تولبْ العكليّ) في رسالة الغفران :

ألمّ بصحبتي وهُمُ هجوعٌ   خيال طارقٌ من أمّ حِصنِ
لها ما تشتهي : عسلاً مصفّى   إذا شاءت وحوّارى بسمنِ [٤]

---

(١) المصدر نفسه : ٢٥٢/٢ .

(٢) المصدر نفسه: ٧٥/١ .

(٣) آراء أبي العلاء المعرِّيّ : ٨ .

(٤) رسالة الغفران : ١٥٤ . وكذلك ديوان النمر بن تولب العكلي ، تحقيق : د. محمد نبيل طريفي ، دار صادر ، بيروت ، ٢٠٠٠ ، ط١ : ١٣٢ ، وورد البيتان كالآتي :=

يشك في أن تكون القافية عاملاً مهيمناً عليه في تعيين موضوعه وقد سأل خلف الأحمر أصحابه ما عسى أن تكون قافية البيت الثاني لو أنه قال (حواري بلمص) فيستغل المعرِّيّ هذا الطرح ويفرع عليه على حسب قوله ويفترض قافية البيت الأول على الهمزة ثم على الباء ثم على التاء ويمضي على تلك الشاكلة حتى يبلغ آخر المعجم، كما أن أغراض المعرِّيّ في اللزوميات ليست (أغراضاً شعرية) أي ممهِّدة لما يمكن أن يأتي بعدها ، ولكنها أغراض مقصودة قصر الشاعر الحكيم عليها شعره ، فكان عدد الأبيات في كل لزومية يختلف من أجل ذلك على حسب المعنى الذي تنطوي عليه : فقد تقصر اللزومية فتكون بيتين أو تطول فتكون ستة وتسعين بيتاً [١] .

إن المعرِّيّ ، كما قال الكيلاني ، دقيق يعني ما يقول وقد أفاض في شرح هذه المسألة فقال : إذا وقع بصرك على مثل قوله :

لقد جاءَنا هذا الشتَّاء وتحتهُ فقيرٌ معرّى أو أميرٌ مدُوّجُ

وقد يُرزق المجدود أقواتَ أُمَّةٍ ويُحرم قوتا واحدٌ وهْوَ أحوَجُ [٢]

يتبادر إلى الذهن أن كلمة (مدوّج) ثقيلة على السمع وأن التزامه ما لا يلزم هو السر في التجائه إليها للاستعانة بها في تتمة القافية ، فإنه بإمكانه أن يقول بدلاً منها (متوّج) وقد تبدو هذه الصفة للوهلة الأولى أكثر قرباً بالأمير وأخف على السمع وألطف مدخلاً في القلب ، بيد أن القراءة العميقة تكشف غير ذلك ، فهل يقابل عرى الفقير تاج الأمير ، إذ كم تفقد تلك الصورة الشعرية من الجمال إذا وضع هذا اللفظ بدلاً من ذاك .

إن المعرِّيّ أراد اللفظة الأولى وقصد إليها قصداً ، ولو أنه كان يتكلم نثراً لأتى بها ولم يرض منها بديلاً ، فالبيت يتمثل صورة شعرية جميلة ، إذ ترى الشتاء زاحفاً بقرّه ومطره وزمهريره ، وترى فقيراً بائساً يستقبل هذا الفصل القاسي عارياً لا يجد ما يدفئه أو يقيه لسعات البرد ثم ترى إلى جانبه أميراً مثرياً ، متدثراً بلحاف فوقه لحاف ، لا يكاد يشعر بألم

ألمّ بصحبتي وهم هجودٌ خيال طارقٌ من أمّ حصن

لها ما تشتهي : عسل مصفّى إذا شاءت وحوّارى بسمن

(١) ينظر : حكيم المعرّة ، عمر فروخ ، مكتبة الكشاف ، بيروت ، ١٩٤٨ ، ط٢ : ٥٩ .

(٢) اللزوميات : ١٩١/١ .

البرد القارس أو يحس زمهريره وترى في البيت الثاني مجدوداً تكدست أمامه أقوات أمة بأسرها وإلى جانبه مسكين قد حرم قوت يومه [١] .

من خلال ما تقدم يظهر بوضوح أن المعاني لا تفرضها القافية أو طريقة النظم على الشاعر ، فالمعرِّيّ متمكن من أدواته الشعرية والتعبيرية وأنه ((شخصية نادرة المثال تجمع من الخصال ما لا يجتمع في قوم من ذكاء بلا حدود وذاكرة عجيبة وسرعة خاطر مدهشة وعلم راسخ في اللغة ، والعروض ، والكلام، والفقه ، والأخبار ، والعلم ، والفلسفة ، وغيرها حتى ليختلط في ذلك الواقع بالأسطورة والحقيقة بالخيال)) [٢] .

إن أكثر ما يبدو عند المعرِّيّ متناقضاً هو آراء الفلاسفة الآخرين ليدل على تناقضها فيقوم باستعراضها أو التهكم عليها ، وهذه الآراء تناقض آراءه أحياناً ، إذ يقول :

قلتم لنا خالقٌ حكيمٌ — قلنا صدَقْتمْ كذا نقولُ
زعمتموهُ بلا مكانٍ — ولا زمانٍ ألا فقولوا
هذا كلامٌ له خبيٌّ — معناه ليستْ لنا عقول [٣]

إن المعرِّيّ قد نظم لزومياته على حسب ترتيبها الحالي غير أنه كان ينظم بين حينٍ وآخر مقطوعات على حروف روي تتفق له فيلحقها بأماكنها ، فهناك لزوميات نظمت في أول عهده بالعزلة ولكنها جاءت في الترتيب منافرة ، وهناك لزوميات نظمت متأخرة ، ولكن جاءت على حسب قوافيها في مطلع اللزوميات[٤]؛ لذا من الصعب البحث عن التطور في آراء المعرِّيّ ضمن هذه المرحلة لصعوبة الاهتداء إلى زمن نظم كل منها ، فإذا كان بالإمكان معرفة زمن قسم منها لتوفرها على بعض القرائن ، كما فعل د. عمر فروخ وهي الإشارات التاريخية وذكر المعرِّيّ سنّه وكذلك صباه وشيبه فكيف السبيل إلى تلك التي لم تتوفر فيها تلك القرائن وهو القسم الأعظم ؟.

وعلى الرغم من كل ما تقدم فإن نصوص هذه المرحلة تتآزر فيما بينها بل ينتظمها خيط واحد لتكون نصاً واحداً يعبر عن موقف شمولي تجاه الكون والوجود والإنسان فضلاً عن انساق الشعر العربي وثقافته والتراث الإنساني بمجمله .

---

(١) **ينظر : اللزوميات ، مقدمة كامل الكيلاني : ٤ – ٥ .**
(٢) **في الأدب الفلسفي : د. محمد شفيق شيّا ، بيروت ، ١٩٨٠ ، مؤسسة نوفل : ١٤٢ .**
(٣) **اللزوميات : ١٨٥/٢ .**
(٤) **ينظر : حكيم المعرّة : ٥ ، ٧ .**

نتائج الدراسة

لعل من أبرز النتائج التي توصلت إليها هذه الأطروحة ، وهي تبحث عـن تطور النص الإبداعي عند المعري من خلال منظور القراءة والتأويل ما يأتي :

- إن ثمة لفتات مهمة في مجال نظرية القلق من التأثر في تراثنا العربي تستحق الرصد والمتابعة ؛ إذ إنّه يزخر بكثير من المقولات والنصوص التي تشير إلى أزمة الشاعر المحدث ومحنته ، ومن ثم وضع عددٍ من الآليات – في مباحـث السرقات – وهي تسهم في مساعدة الشاعر المحدث في تجاوز سلفه وتخطيـه وصولاً إلى حالة إبداعية تميزه من الشاعر السابق .
- كما أن النقاد القدماء قد أشاروا إلى أنواع القراءات ونجد ذلك على نحو واضح عند أبي هلال العسكري وابن الأثير .
- إن رفض المعري شعره في سقط الزند (رفض السقب غرسه) كمـا يقـول ، إقرار منه بهيمنة النصوص السابقة عليه ودليل علـى إحـساسه بـالتطور أو التغيير في أقل تقدير . فهو حينما يرفض هذه المرحلة أو قسماً منها لا يعنـي نكرانه لها بقدر ما كان يطمح أن تكون على وضع أفضل مما هو عليه بـدليل أنه كان يغير فيها كلمة بدلاً من أخرى كما ذكر ذلك التبريزي .
- كان الشعر العربي القديم الأنموذج الذي احتذاه والمثل الذي اقتدى به ؛ لذا كان له حضور بارز في مجمل نصوص المرحلة الأولى ولا سيما نصوص المتنبي وأبي تمام .
- تتضمن القصيدة الواحدة في المرحلة الأولى – في الأغلب – أكثر من لوحـة وهذا لا يعني تفككها بل إنها تتآزر فيما بينها للوصول إلى معنى كلي وشامل، ففهم اللوحة الواحدة ينهض بقراءة بقية اللوحات والحال نفسها فيمـا يخـص اللوحة الواحدة .
- إن الممدوح عند المعري ليس متلقياً مخصوصاً وواقعيـاً – فـي الأغلـب – يفرض عليه شروطه رغبة أو رهبة ، الأمر الذي دفع البطليوسي إلى انتقـاد عدد من أبياته لعدم تمكنه من تعرف الممدوح فيها ، فهو يصنع الممدوح بنفسه

ويتحكم فيه فيكون بذلك متلقياً تخييلياً افتراضياً ؛ لذا نجده في هذا الغرض قد يميل إلى الالتواء والغموض والتكثيف والتعقيد وقد تظهر عليه الصنعة والزيادة والحذف والأغراب فضلاً عن الألغاز والإبهام .

- إن تجليات القلق من التأثر تبدو واضحة في المرحلة الأولى عند الشاعر ، فإن قراءاته وإنْ كانت قوية في عدد من المواضع لكنها لم تخلُ من التباين فكانت على مستويات عدة وتفرعت قراءاته للأسلاف إلى ست قراءات وهذه القراءات ليست قيماً معيارية لنصوص المعري مستقلة بذاتها ، بل هي تقويم للعلاقات التي ترتبط بالنصوص السابقة ومدى فعاليتها بالتعامل معها وكيفية انفتاحها عليها .
- إن الاعتماد على الزمن وحده في تقسيم شعر المعري كان أساس الإشكالية التي وقع فيها الباحثون ؛ لذا ارتأينا أن يكون التقسيم فنياً مع الإفادة من عنصر الزمن .
- لايمكن تحديد المرحلة الثانية في شعر المعري تحديداً زمنياً دقيقاً لأن ملامحها تظهر في كثير من القصائد التي تنتمي إلى المرحلة الأولى .
- تكتمل سمات المرحلة الثانية في أثناء عودة الشاعر إلى المعرة .
- إن المعاني التي وردت في غرضي الحكمة والرثاء تشكل أبرز أسس المرحلة الثانية .
- إن العامل الرئيس الذي كان وراء اتخاذ قرار العزلة هو مزاجه وتفكيره وشخصيته.
- إن ما يميز المعري في المرحلة الثالثة هو ربطه الممارسة الشعرية بالفعالية السلوكية ، كما تبلور لديه وعي كبير في فهم الخطابات الإبداعية والانساق الذهنية .
- إن تجربة المعري الشعرية في هذه المرحلة تعد شكلاً متبايناً عما كان عليه في السابق ، إذ تمكن من ارساء أسس مغايرة لكثير من المفاهيم وهو بذلك يعكس شكلاً من أشكال وعي الذات .

- ينهج في هذه المرحلة نهجاً خاصاً في نظم الشعر ، فهو يختلف في نظمه عن المراحل السابقة شكلاً ومضموناً ... أما من حيث الشكل فقد اختص بنظم اللزوميات والزم نفسه فيما لا يلزم ، وأما من حيث المضمون فلم ينشيء قصائد في المديح والنسيب والغزل والرثاء والهجاء إنما اختص بالتعبير عن أحاسيسه ومشاعره وتأملاته تجاه القضايا الكونية والإنسانية والفلسفية .
- إن تأملات المعري في هذه المرحلة هي تأملات عميقة استطاع من خلالها أن يكشف العيوب النسقية التي اتصفت بها النصوص السابقة ، وأن تغاير المعري للنسق السائد كان يصدر عن وعي تام ، وهو رفض للواقع المفروض وجمالياته المزيفة التي تمارس القمع الخفي من الداخل .
- لا يمكن قراءة نص المعري في المرحلة الثالثة قراءة تجزيئية أو قراءة سريعة مقتضبة .

ثبت المصادر والمراجع

القرآن الكريم .

- **أبو العلاء المعرِّيّ** ــ د. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مطبعة مصر ، د . ت .
- **أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعرِّيّ** ، رسمية موسى السقطي ، مطبعة أسعد ، بغداد ، ١٩٦٨ م.
- **استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية** ، مطاع صفدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦م ، ط٢ .
- **أسرار البلاغة** ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق : هـ . ريتر ، مكتبة المثنى ، بغداد ، ١٩٧٩م، ط٢ .
- **أسطورة سيزيف** ، **البيركامو** ، ترجمة : أنيس زكي حسن ، مكتبة الحياة ، بيروت ، د . ت .
- **إشكاليات القراءة وآليات التأويل** ، نصر حامد أبو زيد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦ م ، ط٤ .
- **الأصول المعرفية لنظرية التلقي** ، ناظم عودة خضر ، دار الشروق ، عمان، ١٩٩٧ م ، ط١ .
- **الأعلام** ، خير الدين الزركلي ، ١٩٦٩ م ، ط٣ ، ج٥ .
- **أمالي القالي** ، أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، طبعة محمد عبد الجواد الأصمعي ، ١٩٧٦م .
- **الإمتاع والمؤانسة** ، أبو حيان التوحيدي ، تحقيق : احمد أمين واحمد الزين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٣٩م ، ج٢ .

- **إنباه الرواة على أنباه النحاة** ، جمال الدين أبي الحسن علي بن يوسف القفطي ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٠م ، ج١ .
- **الإنسان المتمرد** ، البيركامو ، ترجمة : نهاد رضا ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ١٩٨٠ ، ط٢ .
- **البديع في البديع في نقد الشعر** ، أسامة بن مرشد بن علي بن منقذ ، تحقيق : عبد علي مهنا ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨٧م ، ط١ .
- **بنية العقل العربي** ، محمد عابد الجابري ، المركز القومي للدراسات الاستراتيجية ، الدار البيضاء ، ١٩٩٦م ، ط٥ .
- **تتمة اليتيمة** ، أبو منصور عبد الملك الثعالبيّ النيسابوريّ ، تحقيق: عباس أقبال ، طهران ، مطبعة فردين ، ١٣٥٣هـ ، ج١ .
- **تجارب الأمم** ، أبو علي أحمد بن محمد مسكويه (ت ٤٢١هـ) ، مطبعة شركة التمدن الصناعية ، مصر ، ١٩١٤م ، ج٦ .
- **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)** ، د. محمد مفتاح ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٥م ، ط١ .
- **تعريف الأدب ومقالات أخرى** ، دبليو . دبليو ، روبسون ، ترجمة د. كمال قاسم نادر ، مراجعة أمجد حسين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٠، ط١ .
- **تعريف القدماء بأبي العلاء** ، تحقيق : مصطفى السقا وآخرين ، إشراف : د. طه حسين ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٥م .
- **التلخيص في علوم البلاغة** ، القزويني ، شرح البرقوقي ، بيروت ، د.ت.
- **الجامع في أخبار أبي العلاء المعرِّيّ وآثاره** ، محمد سليم الجندي ، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، ١٩٦٢م، ج١.
- **حكيم المعرة** ، عمر فروخ ، مكتبة الكشاف ، بيروت ، ١٩٤٨م ، ط٢ .

- **الحياة الإنسانية عند أبي العلاء المعرِّيّ** ، د. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) ، مطبعة المعارف ، ١٩٤٤م .
- **الخطاب الروائي** ، ميخائيل باختين ، ترجمة : محمد برادة ، الرباط ، ١٩٨٧م .
- **دار السلام في حياة أبي العلاء** ، د. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) ، السلسلة الثقافية (٤) وزارة الثقافة والإرشاد في الجمهورية العراقية ، بغداد ، ١٩٦٤م .
- **دلائل الإعجاز في علم المعاني** ، عبد القاهر الجرجاني ، شرح د. ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا –بيروت ، ٢٠٠٠م،ط١.
- **ديوان ابن الرومي** ، كامل الكيلاني ، مطبعة التوفيق الأدبية ، مصر، د.ت، ج١ .
- **ديوان ابن نباتة السعدي** ، دراسة وتحقيق : عبد الأمير مهدي حبيب الطائي ، وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٧٧م ، ج١ .
- **ديوان أبي الأسود الدؤلي** ، تحقيق : عبد الكريم الدجيلي ، ١٩٥٤م، ط١.
- **ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي** ،تحقيق : محمد عبدة عزّام ، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، د. ت ، مج ٤ .
- **ديوان أبي الحسن التهامي** ، ابو بكر نهرو شايش ، منشورات المكتب الإسلامي ، دمشق ، ١٩٦٤م ، ط٢ .
- **ديوان أبي فراس الحمداني** ، رواية أبي عبد الله الحسين بن خالويه ، دار صادر ، بيروت ، د. ت .
- **ديوان أبي النجم** ، تحقيق : د. سجيع جميل الجبيلي ، دار صادر ، بيروت، ١٩٩٨م ، ط١ .
- **ديوان أبي نواس** ، تحقيق : د. بهجت عبد الغفور الحديثي ، دار الرسالة ، بغداد ، ١٩٨٠م .
- **ديوان أمرئ القيس** ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٤م ، ط٢ .

- **ديوان البحتري** ، تحقيق : حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٦٣م : مج٢ .
- **ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب** ، تحقيق : د. نعمان محمد أمين طه ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٣ ، مج٢ .
- **ديوان الحماسة** ، تأليف أبي تمام حبيب بن أوس الطائي ، تحقيق: د.عبد المنعم احمد صالح ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠م .
- **ديوان دعبل بن علي الخزاعي** ، تحقيق : عبد الصاحب عمران الدجيلي ، دار الكتاب اللبناني ، ١٩٧٢م ، ط٢ .
- **ديوان طرفه بن العبد البكري مع شرح الأديب يوسف الأعلم الشنتمري،** تصحيح : مكس سلغسون ، مطبعة برطند ، شالون ، فرنسا، ١٩٠٠م .
- **ديوان العباس بن الأحنف** ، دار صادر ، دار بيروت ، ١٩٦٥م .
- **ديوان عروة بن الورد،** شرح يعقوب بن إسحاق ابن السكيت (ت٢٤٤هـ)، تحقيق: عبد المعين الملوحي ، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، د. ت .
- **ديوان عنترة بن شداد العبسي** ، تحقيق : محمد سعيد مولوي ، المكتب الإسلامي ، د . ت .
- **ديوان المعاني** ، أبو هلال العسكري ، عالم الكتب ، د. ت ، ج١ .
- **ديوان النابغة الذبياني** ، صنعة أبي يوسف يعقوب بن إسحاق ابن السكيت، تحقيق : د. شكري فيصل ، دار الفكر .
- **ديوان النمر بن تولب العكلي** ، تحقيق : د. محمد نبيل طريفي ، دار صادر، بيروت ، ٢٠٠٠م ، ط١ .
- **رأي في أبي العلاء** ، أمين الخولي ، جماعة الكتاب ، ١٣٦٣هـ .
- **رجعة أبي العلاء** ، عباس محمود العقاد ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٦٧م ، ط٣ .

- **رسائل أبي العلاء المعرِّيّ** ، د. س . مارجليوث ، طبعه في المطبعة المدرسية في مدينة اكسفورد ١٨٩٨ ، أعادت طبعه بالأوفسيت مكتبة المثنى ، بغداد .
- **رسالة الغفران** ، أبو العلاء المعرِّيّ ، تحقيق : د. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧م ، ط٢.
- **زهر الآداب وثمر الألباب** ، أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني ، دار الجيل ، بيروت ، ط٤ ، ج٣ .
- **سرقات أبي نواس** ، مهلهل بن يموت ، تحقيق : محمد مصطفى هدارة ، دار الفكر العربي ، طبعة جديدة ، ١٩٨٤م .
- **سقط الزند** ، أبو العلاء المعرِّيّ ، دار بيروت ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٥٧م .
- **سلم الخاسر شاعر الخلفاء والأمراء في العصر العباسي** ، د. نايف محمد معروف ، دار الفكر اللبناني ، د. ت .
- **الشاعر الجاهلي الشاب طرفة بن العبد**، تحقيق ودراسة لشعره وشخصيته، علي الجندي ، دار الفكر العربي ، د. ت .
- **شاعرية أبي العلاء في نظر القدامى** ، محمد مصطفى بالحاج ، دار العربية للكتاب ، طبعة جديدة ، ١٩٨٤م .
- **شرح ديوان أبي نواس** ، شرح إيليا حاوي ، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني – دار الكتاب العالمي ، ج١ .
- **شرح ديوان الحماسة** ، أبو علي احمد بن محمد بن الحسن المرزوقي (ت٤٢١هـ) ، تحقيق : أحمد أمين ، وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والنشر والترجمة ، القاهرة ، ١٩٥١م .
- **شرح ديوان صريع الغواني** ، مسلم بن الوليد الأنصاري ، تحقيق : د. سامي الدهان ، دار المعارف بمصر ، د. ت .
- **شرح ديوان عنترة** ، كرم البُستاني ، دار صادر ، بيروت ، د.ت .

- **شرح ديوان الفرزدق** ، محمد إسماعيل عبد الله الصاوي ، مطبعة الصاوي، منشورات دار مكتبة الحياة، لبنان–بيروت،د. ت.
- **شرح ديوان المتنبي** ، تحقيق : عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي، بيروت ، ١٩٨٠ .
- **شرح الصولي لديوان أبي تمام** ، دراسة وتحقيق : د. خلف رشيد نعمان ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢م، ج١، ج٢، ج٣.
- **شرح القصائد التسع المشهورات** ، صنعة أبي جعفر احمد بن محمد النحاس، تحقيق : احمد خطاب ، وزارة الإعلام ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٣م .
- **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات** ، أبو بكر محمد بن القاسم الانباري (ت ٣٢٨هـ) ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٩م ، ط٢ .
- **شروح سقط الزند** ، تحقيق : مصطفى السقا وآخرين ، إشراف : د. طه حسين ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٤٥م.
- **شعر ابن القيسراني** ، جمع وتحقيق ودراسة : د. عادل جابر صالح محمد، الوكالة العربية للتوزيع ، عمان ، ١٩٩١م، ط١ .
- **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية** ، د. عز الدين إسماعيل ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨١م ، ط٣ .
- **صوت أبي العلاء** ، طه حسين ، مطبعة المعارف ، مصر ، د. ت .
- **صيدلية أفلاطون** ، جاك دريدا ، ترجمة : كاظم جهاد ، دار الجنوب للنشر، ١٩٩٨ م .
- **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب** ، محمد بنيس ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ١٩٨٥م ، ط٢ .
- **العزلة والمجتمع** ، نيقولاي برديائف ، ترجمة : فؤاد كامل ، مراجعة علي أدهم، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦م ، ط٢.

- **عصر البنيوية** ، أديث كيرزويل ، ترجمة جابر عصفور ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٥م .
- **العقد الفريد** ، أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه ، شرح : أحمد أمين ، أحمد الزين، إبراهيم الإبياري ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٤٨م ، ط٢ ، ج١ .
- **على هامش الغفران** ، د. لويس عوض ، دار الهلال ، ع ١٨١ ، نيسان، ١٩٦٦م .
- **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٨١م ، ط٥ .
- **عيار الشعر** ، محمد بن احمد طباطبا العلوي ، تحقيق : د. طه الحاجري ، ود. محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٥٦م .
- **الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ** ، أبو العلاء المعرِّيّ ، ضبطه وفسر غريبه : محمود حسن زناتي ، مطبعة الحجازي ، القاهرة ، ١٩٣٨م ، ط١ ، ج١ .
- **فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد وارسطو طاليس** ، ترجمة وتحقيق : عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٣، ط١ .
- **في الأدب الفلسفي**، د. محمد شفيق شيا، بيروت ، ١٩٨٠ ، مؤسسة نوفل .
- **في الشعرية** ، كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ش. م. م. بيروت ، ١٩٨٧م ، ط١ .
- **قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي** ، ميخائيل باختين ، ترجمة : د.جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦م ، ط١ .

- **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر** ، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري ، تحقيق : د. مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٩م ، ط٢ .
- **اللزوميات** ، لشاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء أبي العلاء المعرِّيّ ، تحقيق : أمين عبد العزيز الخانجي ، مكتبة الهلال ، بيروت ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٣٤٢هـ .
- **لغة الشعر عند المعرِّيّ دراسة لغوية فنية في سقط الزند** ، د. زهير غازي زاهد، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٨٩م.
- **مارتن هيدجر** ، ترجمة : فؤاد كمال ود. محمود رجب ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٤م ، ط٢ .
- **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر** ، ضياء الدين ابن الأثير، تحقيق: احمد الحوفي ، ود. بدوي طبانة ، منشورات دار الرفاعي بالرياض ، ١٩٨٤م ، ط٢ ، ج٣ .
- **المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين** (أبو العلاء المعرِّيّ) ، دار الكتاب اللبناني ، ١٩٧٤م ، ط١ ، مج١٠ .
- **مختار الصحاح** ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي ، ضبط وتصحيح : سميرة خلف الموالي ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، د. ت .
- **مجهول البيان** ، د. محمد مفتاح ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٩٠م ، ط١ .
- **المختار من شعر بشار** ، اختيار الخالديين وشرحه لأبي الطاهر اسماعيل ابن احمد بن زيادة الله التجيبي البرقي ، شرح وتعليق محمد بدر الدين العلوي ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، د. ت .
- **مسالك الأبصار في ممالك الأمصار** ، ابن فضل الله العمري (ت ٧٤٩هـ)، تحقيق : احمد زكي باشا ، القاهرة ، ١٩٢٤م .

- **المشاكلة والاختلاف** ، د. عبد الله محمد الغذامي ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ١٩٩٤م ، ط١ .
- **معجم الأدباء** ، ياقوت الحموي ، دار المأمون ، ج١٩ .
- **المعرِّيّ ذلك المجهول** ، عبد الله العلايلي ، منشورات الأديب ، بيروت ، ١٩٤٤م .
- **المعنى الشعري في التراث النقدي** ، د. حسن طبل ، مكتبة الزهراء، ١٩٨٥م .
- **مقالات ضد البنيوية** ، مجموعة من المؤلفين ، ترجمة : إبراهيم الخليل ، دار الكرمل ، عمان ، ١٩٨٦م .
- **مقام العقل عند العرب**، قدري حافظ طوقان ، دار القدس ، بيروت ، د.ت.
- **مقدمة ابن خلدون** ، دار العلم ، لبنان ، بيروت ، ١٩٧٨م ، ط١ .
- **مقدمة في النظرية الأدبية** ، تيري أيغلتن ، ترجمة : إبراهيم جاسم العلي، مراجعة : د. عاصم اسماعيل الياس ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٢م ، ط١ .
- **الموسوعة العربية الميسرة** ، دار نهضة لبنان للطبع والنشر ، بيروت، ١٩٨٧م ، مج٢ .
- **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب** ، السيد احمد الهاشمي ، مكتبة النقاء، بغداد ، د. ت .
- **نزهة الألباء في طبقات الأدباء** ، أبو البركات كمال الدين عبد الرحمن بن محمد ابن الانباري (ت ٥٧٧هـ) ، تحقيق : إبراهيم السامرائي، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٥٩م .
- **النظرية الأدبية المعاصرة** ، رامان سلدن ، ترجمة : سعيد الغانمي ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، ١٩٩٦م ، ط١ .
- **نظرية التلقي ، مقدمة نظرية** ، روبرت هولب ، ترجمة عز الدين إسماعيل ، النادي الأدبي الثقافي ، جده ، ط١ .

- **النقد الأدبي وأثره في الشعر العباسي** ، ناصر الحاني ، مطبعة بغداد، ١٩٥٥م .
- **النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ٢٠٠٠، ط١.
- **الوجودية** ، جون ماكوري ، ترجمة : د. إمام عبد الفتاح إمام ، مراجعة: د. فؤاد زكريا ، سلسلة عالم المعرفة (٥٨) ، الكويت، ١٩٨٢م .
- **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان** ، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان (ت ٦٨١هـ) ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٨م .

الدوريات :

- **أبو العلاء المعرِّيّ في مواجهة الاتهام بالإلحاد والزندقة** ، عبد الكريم الخطيب ، مجلة الوعي الإسلامي ، ١٩٧٩م ، السنة الخامسة عشرة ، مارس ، ع١٧٢ .
- **إشكالية القارئ في النقد الألسني** ، إبراهيم السعافين ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ،١٩٨٩م، العددان ٦٠،٦١.
- **أطراس ، أو كيف يخبئ النص الأدبي نصوصاً أخرى** ، فريال جبوري غزول ، مجلة العرب والفكر العالمي ، بيروت، ١٩٨٦م، ع٢.
- **الإنشاد والتلقي بعض المزايا الشفاهية في القصيدة العربية الحديثة** ، حاتم الصكر ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٣م ، السنة الثامنة عشرة ، آب .

- **التشاؤم في رؤية أبي العلاء** ، عبد القادر زيدان ، مجلة فصول ، ١٩٨٤م، مج٤ ، ع٢ .
- **رهين المحبسين** ، ميخائيل نعيمة ، مجلة الهلال ، السنة ١٩٣٨، مج٤٦.
- **العالم والنص والناقد** ، أدوارد سعيد ، عرض فريال جبوري غزول ، مجلة فصول ، ١٩٨٣م ، مج٤ ، ع١ .
- **القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال** ، نبيلة إبراهيم ، مجلة فصول، القاهرة ، ١٩٨٤م ، مج٥ ، ع١ .
- **قراءة ما لم يقرأ نقد القراءة** ، علي حرب ، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت،١٩٨٩م، العددان ٦١ ، ٦٢.
- **قلق التأثير عند الشعراء المحدثين** ، د. حسين حمزة حمود الجبوري، مجلة الموقف الثقافي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ٢٠٠١م ، ع٣١ .
- **مدخل إلى أسس فن التأويل** – التفكيك وفن التأويل ، هانس غيورغ غادامير، ترجمة وتقديم : م . ش . ز ، مجلة فكر ونقد ، السنة الثانية ، ١٩٩٩م ، ع١٦ .
- **المعرِّيّ شاعر أم فيلسوف** ، طه حسين ، مجلة الهلال ، السنة ١٩٣٨م، مج٤٦ .
- **مفهوم السرقة الشعرية وتطوره في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب،** د. ناصر حلاوي ، مجلة المورد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٨م ، مج ٢٦ ، ع١ .
- **مفهوم المرجعية وإشكالية التأويل في تحليل الخطاب الأدبي** ، د. محمد خرماش ، مجلة الموقف الثقافي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، السنة الثانية ، ١٩٩٧م ، ع٩ .
- **من قراءة (النشأة) إلى قراءة (التقبل)** ، حسين الواد ، مجلة الفصول ، القاهرة ، ١٩٨٤م ، مج٥ ، ع١ .

- **هارولد بلوم والقراءة الفوقية** ، دنيس دونويو ، ترجمة محمد درويش ، مجلة الطليعة الأدبية ، بغداد ، ١٩٩٠م، ع٥ – ٦.
- **الهرمنيوطيقا والتفكيك** ، جمال العميدي ، مجلة الاقلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٧م، ع١ – ٤ .

الأطاريح والرسائل الجامعية :

- **التناص (تداخل النصوص) في شعر خليل حاوي** ، رمضان محمود كريم البالاني ، رسالة ماجستير ، مطبوعة بالآلة الكاتبة ، كلية التربية للبنات ، جامعة الأنبار ، ١٩٩٨م .
- **التناص في شعر العصر الأموي** ، بدران عبد الحسين محمود البياتي ، أطروحة دكتوراه ، مطبوعة بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ١٩٩٦م .
- **التأويل في النقد العربي خلال القرنين الرابع والخامس للهجرة مفاهيمه واجراءاته في ضوء النقد المعاصر** ، مشحن حردان مظلوم الدليمي ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة بغداد، ١٩٩٩م .
- **التأويل وقراءة النص في دراسات الإعجاز القرآني** ، سرحان جفات سلمان، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة بغداد، ١٩٩٩م .
- **الشاعر والوجود في عصر ما قبل الإسلام** ، باسم إدريس قاسم ، رسالة ماجستير مطبوعة بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ١٩٩٢ .

المخطوطات :

- **الحلقة النقدية** ، ديفيد هوي ، جامعة باركلي كاليفرونيا ، ١٩٧٨م ، ترجمة: خالدة حامد .
- **القلق من التأثر** ، هارولد بلوم ، اكسفورد ، مطابع جامعة اكسفورد ، ١٩٧٥ م، ترجمة : فاطمة الذهبي .

المصادر الأجنبية :

- **A Map of Misreading** , Harold Bloom, Oxford University press, 1975.
- **The Anxiety of Influence** , Harold Bloom, Oxford University press, 1973 .
- **The Hermeneutic Mode Essays** on Time in Literature and Literary Theory, W. Wolfgang Holyheim, cornel University press Ithaca and London.
- **The Poetry and repression** , Harold Bloom, Harold , New York , 1982 , Printed in U. S. A.

Al- Ma'arri Poetry by perspective of Reception and interpretation

A Thesis
Submitted By

RAMADHAN MAHMOOD KAREEM AL-PALANI

To the Council of the College of Education
Ibn Rushd/ University of Baghdad in Partial
fulfillment of the requirements of the Degree
of PH. In Arabic Language and literatures

Supervised By
Prof. Dr. ABASS MUSTAFA AL-SALIHI

2002 A.D 1423 A.H.

ABSTRACT

“Al- Ma’arri poetry by perspective of reception and Interpretation”

This Study deals with Al- Ma’arri Poetry by perspective of reception and Interpretation . It is considered as one of the important achievements in post-structuralism epoch, So a great care is taken in the studies of researchers and critics.

The researcher tried to make use of this perspeetive , especially as Harold Bloom studied .

According to Bloom , there are six strategies that form three motions that are investigated in the field of creatine texts progress .

This study is divided into a preliminary and three chapters.

The preliminary discusses Bloom’s strategies that are based on the anxiety of influence’s theory . In this theory , the latecomer poet tries to get ride of the domination of the precursor till he reaches a more important creative level than his precursor. It deals also with the radicalization of this theory in ancient Arab criticism through our remarkable critics as Ibn Taba Taba, Al-girgani and Ibn Al- Athir in plagiarisms investigations.

Chapter One Sheds light on the level of experiment and test that reprsent most of saqt Al- Zand’s texts . It is clear that Al- Ma’arri poetry in this level resembles the Arab poetry as for structural , semantic , and musical

level , and his reading for his precursor poet is variant . I put these readings into six types .

Chapter two discusses the thinking level about isolation until taking the decision of it and it was indicated that the feelings of isolation haunted him from the first level , but it developed when he came back from Baghdad for many resaons.

Chapter three studies the poetry of Al- luzomeyiat and this is the level of isolation .

The Arab poetry changed in it’s form and content. Regarding the form , he forced himself to leonine Rhyme or more in the poem . Concerning content , I found that Al- Maarri didn’t compose in traditional poetical intentions like panegyric, elegy , courtly lore , but he expressed his anxiety and fears .

This Study ends with the most important results .